Iulia Cibișescu - Duran

Structuri polimorfe în postmodernismul muzical românesc

Editura MediaMusica
2002

Tehnoredactare: **Adrian Ilina**

ISBN 973 - 85220 - 5 - 6

INTRODUCERE

I.Termenul de postmodernism – istoric.

Mult controversatul postmodernism – acest sindrom “fin de siecle”[1], atât de greu de sintetizat într-un concept unic tocmai datorită individualizării maxime a stilurilor, apare pentru prima dată ca noţiune în sintagma “pictura postmodernă” a pictorului englez John Watkins Chapman, care definea în jurul anului 1870 fenomenul plastic european subsecvent picturii impresioniste franceze.Termenul reapare, patruzeci de ani mai târziu într-o lucrare din 1917 a lui Rudolf Pannwitz, *Die Krisis die europanischen Kultur*, postmodernismul fiind chemat aici să desemneze "nihilismul şi colapsul valorilor în cultura europeană”[2]. Ulterior, termenul de postmodernism va desemna fie “o reacţie minoră faţă de modernism, latentă deja în aceasta”[3], fie al patrulea stadiu al istoriei occidentale după Evul întunecat (675-1075), Evul Mediu (1075-1475) şi era modernă (1475-1875) - la autori ca D. C. Somervell şi Arnold Toynbee (1947), fie instaurarea unei culturi universale de masă după cea elitistă (în concepţia istoricului culturii Bernard Rosenberg[4] cât şi a istoricului britanic Geoffrey Barraclough[5]).

Dupa anii ‚70, personalităţi ale culturii contemporane precum: Roland Barthles, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-Francois Lyotard, Ihab Hassan, Frederic Jameson ş. a. vor construi adevărate teorii ale postmodernismului, definindu-l, ca şi modernismul de altfel, nu ca şi categorie specifică pentru anumite discursuri culturale particulare[6] (arhitectură, literatură sau muzică) ci ca o **categorie epistemică** (ce determină toate discursurile existente).

În concepţia lui Michel Foucault, categoriile epistemice ţin de un substrat de profunzime al istoriei, de o "reţea prediscursivă de coerenţe şi de reguli ce contituie nivelul cel mai profund al cunoaşterii"[7].

În lucrarea sa fundamentală *Postmodernism or the cultural Logic of Late Capitalism* criticul american Frederic Jameson relaţionează stadiile culturale succesive al modernismului şi ulterior postmoderne cu fazele sistemului capitalist astfel încât:

a. **primul modernism,** caracterizat de **teoria reprezentării realităţii,** i-ar corespunde în plan economic "**capitalismul de piaţă**"
b. **celui de-al doilea modernism**, denumit "the moment of modernism" caracterizat printr-o distanţare între referentul extern şi semnul lingvistic (acesta din urmă fiind semiautonom) i-ar corespunde ceea ce Lenin numea "monopolism" sau "imperialism".
c. **postmodernismului,** caracterizat printr-o abolire totală a referinţei şi instaurarea unei ere a semnului pur[8] şi a jocului liber al semnificaţiilor i-ar corespunde **capitalismul târziiu** definit de Ernest Mandell ca un stadiu al "capitalismului planetar".

Liviu Petrescu în cartea sa *Poetica postmodernismului* întrevede **două episteme distincte** în cazul **modernismului târziu** şi respectiv al **postmodernismului** (chiar dacă sub anumite aspecte postmodernismul reprezintă o încoronare a unor evoluţii delanşate în cel de-al 2-lea modernism): **modelul epistemic al totalităţii şi modelul epistemic al pluralităţii.**

Din acest punct de vedere, postmodernismul ar implica ruptura faţă de o cultură şi o estetică dominantă ce ar avea fie o orientare strict taxinomică (ca în lingvistica distribuţionalistă americană) fie o orientare structuralistă (iniţiată de F. de Saussure şi continuată de grupul de teoreticieni de la "Tel - Quel" - generând legenda "dispariţiei autorului"[9]). Unul dintre mijloacele demasificării în

postmodernism, a destructurării structuralismului a fost gramatica generativă a americanului Noam Chomsky care va propune o înţelegere dinamic - creativă a fenomenului linvistic. "viziunea chomskiană e bine cunoscută: omul se află în posesia unei competenţe fonologice (inventar de fenomene), semantice (lexicon, inventar de cuvinte) şi mai cu seamă, sintactice/combinatorii (srtucturi de adâncime, procedee de transformare/ generare a structurilor de suprafaţă)[10]. Componentul esenţial este capacitatea umană computaţională, astfel încât unul dintre scopurile gramaticii transformaţionale ar fi să depăşească barierele limbilor naturale, către o definire a regulilor generative universale valabile[11]. Scopul final al acestei teorii ar fi fost descoperirea unei sintaxe logice de valabilitate general - umană.

În lucrarea sa *Opera deschisă,* Umberto Eco confruntat cu fenomene muzicale "neobişnuite", care cu greu puteau fi subsumate conceptului occidental de "operă", autorul încearcă să schiţeze poetica unui alt fel de operă (de tip postmodern) care lasă un spaţiu mai larg interpretării, participării active a lectorului, deci care conţine mai puţine determinări intrinseci ale propriei semanticităţi[12], şi care implică metalimbajul în creaţie şi în interpretare. Referindu-se la acest lucru, Liviu Petrescu vorbeşte despre un metadiscurs legitimator[13] ce s-a cristalizat încă pe parcursul perioadei moderne şi care îl conduce pe Jean-François Lyotard[14] la descoperirea, că acesta îmbracă forma unei naraţiuni, formă specifică unei ere "pre-ştiintifice". Astfel, ar exista în perioada modernă două meta - naraţiuni privite ca modele succesive, cea dintâi construită pe un scenariu al cărui erou este umanitatea înfăţişată în eforturile ei de emancipare prin ştiinţă (în stadiul primului modernism), iar cea de-a doua având drept principiu "conceptul" care operează la un nivel al metalogicului, nivel la care se produce o unificare a contrariilor (având la bază *Enciclopedia hegeiiană*), prin integrarea ştiinţelor particulare în ţesătura unui vast ansamblu, într-o totalitate organică (în cadrul modemismului târziu).

În cazul culturii postmoderne, cunoaşterea umană bazată pe modelul paralogic urmează aceeaşi cale, cu a modernismului târziu, de îndepărtare faţă de tradiţiile luministe ale raţionalismului, de deconstrucţie a Raţiunii.

Ceea ce deosebeşte însă atitudinea antiraţionalistă a modernismului târziu de cea a postmodernismului este faptul că - aşa cum arată Lyotard - în vreme ce primul este dirijat şi controlat de o meta-naraţiune axată pe principiul totalităţii, în postmodernism este refuzată orice formă de meta-naraţiune legitimatoare, astfel încât se va instaura un **model al cunoaşterii de tip pluralist:** "principiul unui metalimbaj universal este înlocuit printr-un principiu al pluralităţii de sisteme formale şi axiomatice" (Lyotard).

2. Interpretări şi caracteristici ale postmodernismului.

Conceptele stilistice binecunoscute având sufixul "ism" ce sugerau curente artistice (clasicism, romantism, realism, simbolism, impresionism, expresionism, atonalism etc.) constituiau nişte convenţii cu o "ars poetica" foarte bine fundamentată. Azi, s-ar părea că epoca "ismurilor", s-a încheiat, cedând loc unei alte terminologii cu preferinţa marcată pentru prefixul "post", ceea ce după unii teoreticieni ar însemna o identificare epigonistă a unor epoci ce urmeaza "ism"-urilor: postmodernism, poststructuralism, postcomunism[15].

Postmodernismul, destul de vag sensibilizat ca termen, plin de contradicţii, de pozitii divergente, ar însemna epoca ce urmează după modern, raportată la aceasta fie ca o continuare a modernismului târziu, fie ca o negaţie a sa, având anumite coordonate proprii: fragmentarismul (în sensul de-masificării culturii)

asociat cu pluralismul şi cu conceptul de **de-structurare[16], principiul jocului liber, conceptul textualităţii** (referitor la "pluralitatea din care e alcătuit textul"[17], reţelele unui astfel de text ideal suprapunându-se fără a se domina una pe cealaltă şi creând o **galaxie** de semnificanţi şi nu o **structura** de semnificanti), **teoria arhitectonismului în creaţie** (ce se opune construcţiilor de tip linear[18], procedând la o relatare simultana a paradigmelor situate pe axa timpului, producându-se acel fenomen de "spaţializare a temporalităţii", printr-o construcţie non lineară), **palimpsestul** (cu conexiunile sale cu "Noul Istorism" american, având în vedere "istoricitatea textelor şi textualitatea istoriei"[19]) **conceptul de rezonanţă** (ce tine cont cu precădere de tensiunile nerezolvate între diverse tipuri de discurs, mai curând decât de soluţiile integratoare[20], tipic mai ales Noului Istorism), atitudinea anti-mimetică (promotorul acesteia fiind, după Michel Foucault, Cervantes cu romanul sau, *Don Quijote* sau după criticul american Paul de Man, Jean-Jacques Rousseau, cu romanul sau *Julie ou la Nouvelle Heloise*, în care atitudinea anti-mimetică are la baza principiul auto-reprezentării: "cu cât textul va respinge existenţa veritabilă a unui referent, real sau ideal, şi cu cât mai fantastic ficţional va deveni el, cu atât se va transforma într-o reprezentare a propriului pathos[21]), **predominanţa semnificantului în raport cu semnificatul** (funcţia creatorului este de a crea un nou sistem de semne care nu constituie o reprezentare a lumii reale, ci o "constelaţie goală alcatuită din semnificanţi puri"[22], împlicând o reflectare a operei înseşi), şi legat de aceasta, **formalizarea limbajului** (prin punerea în formă a unui material cu valoare autonomă, el fiind un "limbaj care respinge sensul", atribuind materialului folosit, o valoare de sine stătătoare. Vezi şcoala formaliştilor ruşi: Hlebnicov, Şklovski-"Faptele raportate ne obliga sa ne întrebăm dacă în discursul... poetic, cuvintele au întotdeauna sens", O. Brik-"Oricum am privi interrelaţiile dintre imagine si sunet, un lucru este de necontestat: sunetele, consonanţele nu constituie doar un apendice eufonic, ci sunt rezultatul unei aspiraţii poetice autonome", vezi structuralismul francez), care însă vor duce ulterior spre o instrumentalizare a artei, reorientare a scriiturii în directia tranzitivităţii, înspre un limbaj ce, departe de a-si pune în valoare fiinţa proprie , îşi asumă, dimpotrivă, statutul de instrument, (vezi Albert Camus: *Străinul*), **emanciparea semnului** (singura dimensiune postmodernă a semnului fiind comutativitatea lui în cadrul sistemului, fără ca acesta să intre în interacţiune cu realul), **simulacrul** (termen initiat de Baudrillard în lucrarea sa *Simulacre et simulations*, unde aceasta clasifica semnul lingvistic în 2 categorii: ca o reflectare a unei realităţi esenţiale şi ca un simulacru- semnul lingvistic gasindu-şi în sine însuşi propriul principiu fondator), **criza sensului** (moartea unei semnificaţii globale a textului) legată de o ontologie a Neantului, a nimicului, a nonsemnificării (la Camus, aceasta porneşte la imposibilitatea unei explicaţii **unitare** a lumii), la Alain Robbe-Grillet porneşte de la faptul că lucrurile **sunt** fără a mai şi **semnifica:** "Lumea nu este nici significantă şi nici absurdă. Ea **este** pur şi simplu. Dintr-o singură lovitură, toată frumoasa construcţie se prabuşeşte; deschizând ochii prin surprindere, am trăit odată în plus, şocul acestei realitati încapaţânate, careia păream să-i fi venit de hac. În jurul nostru, sfidând haita adjectivelor noastre animiste sau menajere, lucrurile sunt acolo"), sensul fiind asociat cu idea mortii, a încremenirii (asistăm în epoca postmodernă la un efort de a pastra un anumit echilibru în operaţia de construire a sensului şi cea de deconstruire a lui, ţelul fiind abolirea închiderii sensului: "Pentru a distruge închiderea sensului şi a reprezentării, pentru a deveni text, ficţiunea trebuie produsă în interiorul unui spaţiu formal având ca funcţie **distrugerea**, pe masură ce el apare, a **sensului**"[23]. După Roland Barthes, opera artistică nu trebuie să ofere răspunsuri,

nu trebuie să fie dogmatică, astfel încât în masura în care semnifică trebuie să şi distrugă născândele semnificaţii particulare: ”lumea constituie un loc întotdeauna prielnic semnificării, dar necontenit decepţionată de aceasta”[24]), situarea sub semnul dionysiacului (prin deconstruirea formei care are ca şi esenţă, devenirea în opoziţie cu apollinicul statornicit în principiul formei, al epocii moderne).

În postmodernismul muzical, coordonatele proprii postmodernismului ca realizare artistică, enunţate mai sus, vor apare sensibilizate de nuanţele proprii orientărilor si creaţiilor actuale ale muzicii contemporane, la care mai pot fi adaugate **atitudinea intoarcerii spre reperele tradiţiei** fie prin **minimalism** (atitudinea componistica iniţiată de şcoala americană având ca reprezentanţi pe La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philipp Glass, s.a. ce absoarbe influenţe din muzica pop dar şi din culturi muzicale extraeuropene, mergând spre o “Nouă simplitate” a receptării unei muzici ca ritual, ca incantaţie[25]), fie **prin curentele retro** cu prefixul neo: neobaroc, neoclasicism, neoromantism, toate acestea văzute fie ca nişte reîntoarceri spre tradiţie într-o viziune nouă, fie în varianta metamuzicii, considerând muzicile anterioare ca nişte felii de natură, implicând distanţarea creatorului faţă de opera de artă (barocă, clasică, romantică) ce serveşte ca “model” (această distanţare; în cazul acestui tip de metamuzică se poate realiza fie prin contemplare, fie prin deformare, prin criticare sau prin citat), în acest caz fiind vorba despre o reasimilare a trecutului prin cuceririle modernităţii (Berio, Ligeti, Stroe, Vieru, s.a.)

Coordonata manieristă, prin individualizarea maximă a stilurilor, prin încifrări ale mesajului în care citatul sau jocul cu cifre şi litere transformate în sunete ocupă o poziţie principală prin echivoc, pluralism, constructivism, anarhism, vine să deschidă tot atâtea perspective postmoderne în muzică, ţinând cont de faptul că manierismul, ca o constantă a artei se manifestă în momentele de tensiune sau criză ale epocilor cultural – istorice.

După Zender, “Toată arta manieristă se bazează pe modele, stiluri sau sisteme de gândire ale unor epoci trecute, trăieşte însă pentru a modifica estetic aceste modele, a le interpreta într-o altă orientare decât aceea ce corespundea intenţiilor lor originare; s-ar putea vorbi din punctul opus de vedere şi de o integrare a vechilor conţinuturi culturale în conştiinţa modernă.”

Facându-se simţit în muzica românească după anii 60, postmodernismul românesc se ancorează în trăsăturile postmodernului universal prin **varianta minimalistă** aparţinând **orientării muzicale non-evolutive**[26] (în creaţia lui Aurel Stroe, Horaţiu Radulescu, Iancu Dumitrescu, Corneliu Dan Georgescu) ce poate fi asociată fie cu acea “criză a sensului”, cu acea ontologie camusiană a non-semnificării, fie cu o gândire de tip arhetipal; prin **asimilările şi integrările la un nivel superior ale istoriei exterioare care devine istorie interioară** -similară cu **teoria arhitectonismului** prin spaţializarea temporalităţii cât şi prin conexiunile sale cu “Noul Istorism” american (în creaţia lui Aurel Stroe, A. Vieru, T. Olah); prin **variantele neomoderne** ce sunt atinse doar tangenţial prin anumiti parametrii muzicali (de exemplu:polifonia de tip neobaroc în creatia lui Sigismund Toduţă); prin **principiul jocului liber,** asociat **muzicilor_improvizatorice catenare, aleatorice libere sau controlate** (având ca punct de plecare acea filosofie orientală a non-intenţionalităţii generând o muzică a meditaţiei ca în *Music of Changes* a lui Cage, prezent în muzica româneasca la compozitori ca: C. Ţaranu, A. Iorgulescu A. Stroe, V. Herman, H. P. Türk, C. Râpă, I. Cibisescu, ş.a.); prin **mişcarea *Noii Consonanţe*** (în creaţia lui Liana Alexandra, Serban Nichifor, Dan Voiculescu, V. Timaru, V. Herman, C. Râpa, T. Jarda); prin **metamuzică** (la A. Stroe, A.Vieru, I. Anghel, H.P.Turk, E. Terenyi, ş.a), prin

constructivismul şi deconstructivismul limbajului corespunzatoare celor două categorii ale semnului privit ca semnificant muzical: cel de reflectare a unei realităţi esenţiale (de exemplu, modalul popular sau anumite structuri arhetipale din muzica universală) sau cel de **simulare** în acest caz sintaxele muzicale gasindu-şi în ele însele propriul principiu fondator (în creaţia lui L. Glodeanu, St. Niculescu, C. Ţăranu, V. Timaru, A. Iorgulescu, T. Olah, D. Voiculescu, C. Marina, D: Dediu, etc.); prin **morfogeneză** – fenomenul prin care muzicile îşi construiesc singure formele prin moartea unor structuri şi naşterea altora, totul ţinând de o devenire ontologică a piesei, la compozitori ca A. Stroe, E Terenyi I. Cibisescu, O. Nemescu etc, printr-un model **palimpsestic de creaţie** asociat cu **fragmentarismul şi cu textualitatea** (opera de tip palimpsest fiind aceea în care paradigmele existente sunt prezentate fragmentar – ele putând apărea simultan sau juxtapus- între ideile lor apărând discontinuităţi, cu toate acestea, existând posibilitatea reconstituirii lor partiale, deci, posibilitatea creerii unei continuităţi dincolo de rupturi[27]) în creaţia unor compozitori ca A. Stroe, A. Vieru, T. Olah, I. Cibisescu, I. Anghel.

1. STRUCTURI POLIMORFE TRADIŢIONALE ÎN MUZICĂ.

Dacă **polimorf** înseamnă ceva care se prezintă sub mai multe forme, provenind din grecescul “polys”=numeros si “morphe”=forma, iar **polimorfism**, existenţa mai multor forme diferite în cadrul aceleiaşi specii (definiri din *Dicţionarul de neologisme,* Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1966), raportând la domeniul muzical, **structurile polimorfe** ar **reprezenta modalităţi de organizare internă heterogenă în cadrul unei compoziţii muzicale**.

Cu alte cuvinte, suprapunerile heterogene la orice nivel ale parametrilor muzicali ar conduce spre fenomenul de polimorfie.

Privită din acest unghi, polimorfia a existat în muzică din vremuri străvechi, în strânsa conexiune cu melodia, armonia si ritmul.

1.1. Polimorfia de tip melodic, rezultată prin suprapuneri de linii melodice diferite îsi are originile în motetul Pre-Renaşterii şi în tehnica de scriitură numită “quodlibet”, unde, melodiile suprapuse erau de importanţă egală (mergând până la suprapunera fiecăreia prin texte diferite) şi nu în raport de subordonare (ca în cazul contrapunctării unui cantus firmus) sau de preluare (ca în cazul polifoniei imitative).

Astfel, în motetul incipient, peste un cantus firmus, având un text latin (la tenor) se suprapuneau melodii contranstante, cu texte diferite şi frazări nesimultane.

Exemplu 1

A-mours vaint tout fors cuer de fe-lon Ce voit on

Au tens d'es-té que cil oi-sel chan-tant tuit a haut etc.

[Et gau-debit]

(după Joh. Wolf, Istoria muzicii)

Ulterior, prin laicizarea motetului, vocea cantus firmusului pe text religios va fi eliminată, ramânând trei voci melodice contrastante.

Exemplul 2

On pa-ro-le de batre et de vanner Et de foir et hanner Mais

A Pa-ris soir et ma- tin truve von bon pain et bon cler etc
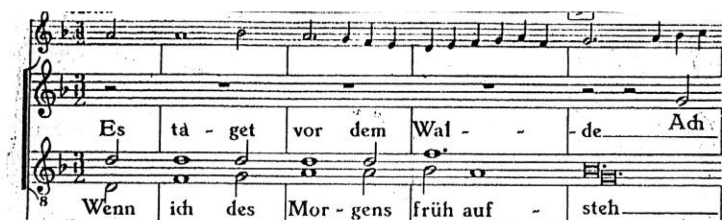
Fre - se nou - ve - le meu-re France meure meu-re France

(după Joh. Wolf, *Istoria muzicii*)

În Renaşterea înaltă, şi anume în câteva quodlibeturi vocal instrumentale se remarcă polimorfia de tip melodic prin suprapunerile de linii melodice diferite ce apar:

Exemplul 3
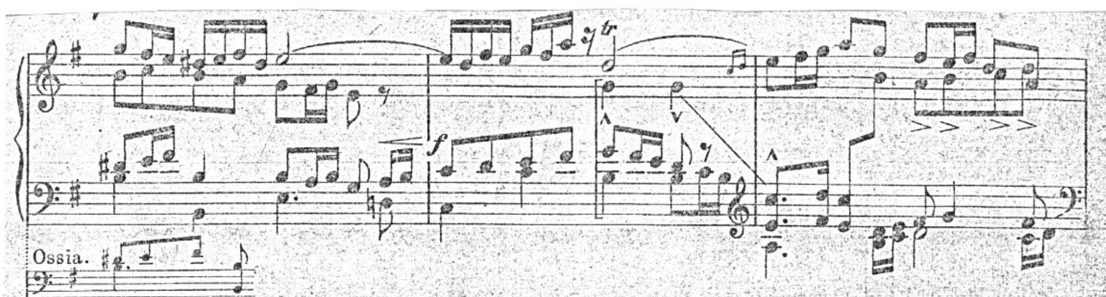
Ludwig Senfl -
Ein Quodlibet



Ludwing Senfl; Ein Quodlibet
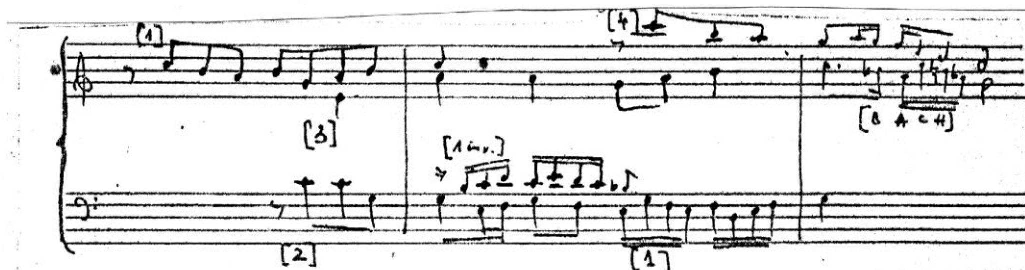
La Bach, exemple de polimorfii melodice ar fi: piesa de încheiere a *Variaţiunilor Goldberg*

Exemplu 4



sau introducerea la *Cantata ţărănească* cât şi încheierea variaţiunilor canonice *Von Himmel hoch...*, unde se suprapun toate frazele cântecului la diferite voci, pe o suprafaţă foarte mică[28].

Exemplul 5
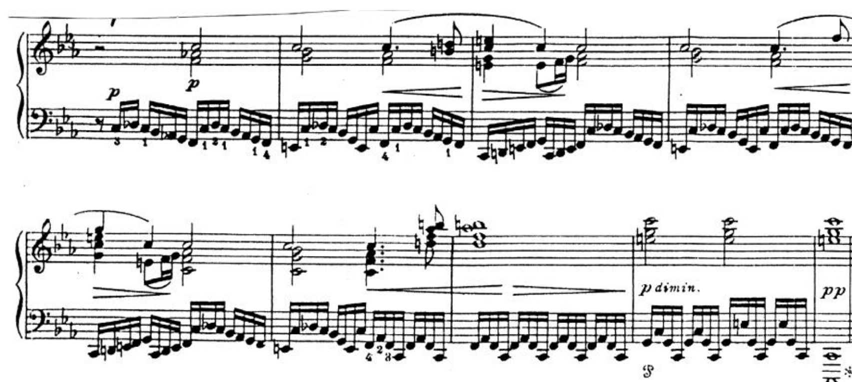


În aceste cazuri, polimorfia melodică s-ar confunda cu polifonia heterogenă liberă (în teoretizarea lui Dan Voiculescu) care constituie un caz particular al fenomenului de polimorfie melodică, şi anume un caz aplicat structurilor polifonice.

La clasici, polimorfia melodică transpare mai ales în formele de sonată, putând apare suprapuneri ale temei I cu tema secundă fie în tratare, în reprize sau în code sintetice sau chiar (mai rar) în cadrul expoziţiei. Astfel vom consemna 3 exemple de polimorfie melodică, ţinând cont însă că la clasici, orice astfel de suprapuneri melodice sunt coordonate vertical prin componenţa armoniei tonal-funcţionale.

Un prin exemplu îl constituie Coda sonatei pentru pian op. 111 (p. I) de Beethoven, unde, pe fundalul unui segment din tema I, în bas va apărea suprapusă, în discant, o melodică concluzivă, gen coral, adusă în acorduri.

Exemplul 6



Un al doilea exemplu de suprapuneri melodice ar fi apariţia la oboi şi ulterior la flaut a primei secţiuni (b1) a blocului tematic secund, din Uvertura la opera *Flautul fermecat* de Mozart, ce se prefigurează pe fundalul melodic al temei I, la fagoţi, şi ulterior la clarineţi. De data aceasta, polimorfia apare chiar în expozitia formei de sonată, urmând să se repete în mod variat în repriză.

Exemplul 7
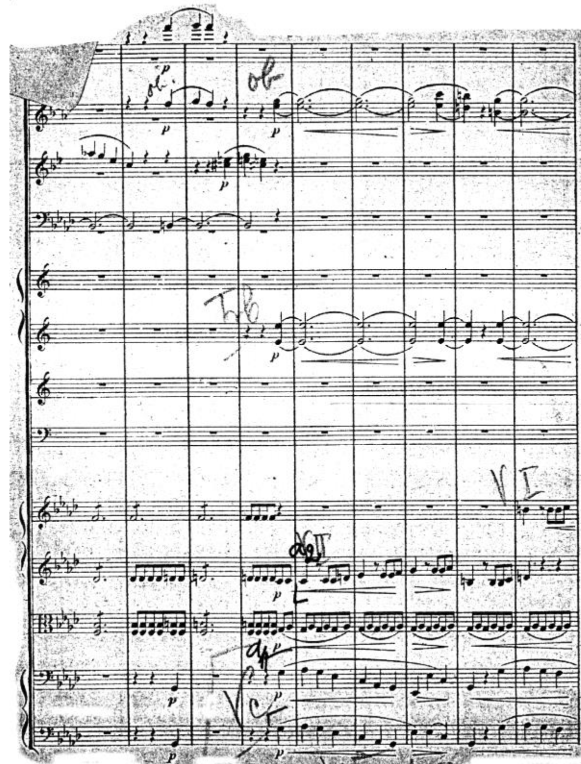
Al treilea exemplu de polimorfie melodică la clasici ar constitui suprapunera celor două segmente: a_1 şi a_2 ale temei I(A), în cadrul ultimei etape de tratare din Uvertura *Egmont* de Beethoven (ex. 8- în pagina urmatoare)

Un caz similar de suprapunere a celor două segmente ale temei I, notate cu a şi b, de data aceasta aparţinând unei muzici romantice- Simfonia 2 de Brahms –se produce chiar la începutul reprizei, având aceeaşi determinare tonal-funcţională verticală, ca şi în muzicile clasice (ex.9)

Polimorfia de tip melodic va transpare cu şi mai mare claritate la Wagner, în a cărui gândire simfonică pluristratificată, leitmotivele vor cunoaşte continue confruntări verticale şi suprapuneri de acest gen. La compozitori aparţinând celei de-a 2-a "şcoli vieneze", se poate semnala frecvent polimorfia melodică în sensul că fiecare voce reală ce se suprapune cu alte voci are o independenţă proprie,

este o voce de sine stătătoare, în acest caz coordonarea armonică trecând pe planul al 2-lea (ex.10) (ex.11).

Exemplul 8. Beethoven- *Uvertura Egmont*



Exemplul 9. Brahms- *Simfonia a 2-a*

Exemplul 10. A. Schönberg – *Cinci piese pentru orchestră,* op.16(1909),

Exemplul 11 Schönberg- *Pierrot lunaire*, op.21 (1912), partea I, nr, 7

Foarte frecvent şi la Stravinsky apar polimorfii de acest tip, suprapunerile melodice de această dată vizând melosul popular rusesc.

Exemplul 12 Stravinsky- *Petruşca* (1911), nr.16 +3m.

În lucrarea pentru pian şi orchestră *Oiseaux exotiques* de Messiaen, se pot observa suprapuneri ale celor 7 intonaţii “oiseau”, fiecare instrument sau grupuri de instrumente simbolizând o anumită pasăre şi cântecul ei (de ex. Pape Iazuli, Shama, Grive roussse, Vireo a tete bleue, Vireo gris olive, Dhenki, Pherecratien).

Exemplul 13 O. Messiaen- *Oiseaux exotiques* (1956), p.78

O.Messiaen - "Oiseaux exotiques" (1956), p.78

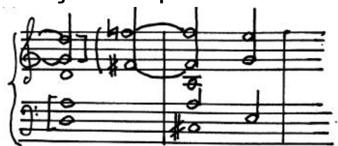
În creaţia corală a lui S. Toduţă, şi anume în cântecul de leagăn *Haia, haia* (caiet I) se poate remarca polimorfia melodică prin suprapunerea a 3 melodii modale diferite, asemenea unui quodlibet.

1.2. Polimorfia de tip armonic, rezultată prin suprapuneri de acorduri cu funcţiuni diferite, îşi are originile în Renaştere, mai cu seamă în madrigalul renascentist englez. În exemplul de mai jos (Thomas Weelkes – *Madrigal*) se observă polimorfia acordurilor gravitaţionale eliptice – reprezentate doar de cvintele perfecte re-la si sol-re – pe primii doi timpi ai primei măsuri, urmând ca pe timpii următori să rezulte o polimorfie prin suprapunere de acord gravitaţional

eliptic (re-la, în bas, sugerând re-fa#-la) cu un acord geometric eliptic (octava micşorată: fa#-fa becar, în discant)

Exemplul 14

În muzica tonal-funcţională polimorfiile de tip armonic se întâlnesc cel mai



frecvent sub două ipostaze:

1. polimorfii generate de pedală
2. polimorfii generate de note melodice multiple.

În primul caz, pe un acord ţinut (de obicei în bas), uneori sugerat doar de o notă sau de nota+cvinta ei superioară (ce pot fi şi ritmizate sau figurate), având funcţie de tonică (la începutul sau sfârsitul unei piese) sau de dominantă (având rolul unei anacruze armonice, prin acumulare de tensiune) se va suprapune alt acord sau o succesiune de alte acorduri, având funcţii diferite.

Spre exemplu, în *Tocatta şi fuga în re minor pentru orgă* de Bach, pe un fundament armonic al tonicii în bas, se prefigurează acordul micşorat cu septimă micşorată al treptei a VII-a, realizându-se o polimorfie armonică de acord gravitaţional (basul, prin cadenţă picardiană ulterioară cu funcţie de tonică cu acord geometric (treapta VII_7 cu funcţie de dominantă).

La Beethoven, în *Simfonia a III-a* p.I.(mas 433-435), polimorfia armonică are la bază o succesiune de acorduri având următoarele funcţiuni: dominantă secundară de treapta a II-a, treapta a II-a, dominantă secundară de treapta a III-a, dominantă secundară de treapta a IV-a, treapta a IV-a etc., toate suprapunându-se pe acordul tonicii din bas (sugerat de pedala ritmizată: “mi bemol”).

Exemplul 15

În cel de-al doilea caz, notele melodice multiple vor genera, conglomerate armonice heterofuncţionale, ca la Wagner, unde polimorfiile armonice vor suferii încet un proces de desprindere funcţională faţă de legile dominantizării acordurilor şi rezolvărilor în raport de dominantă-tonică, "acordul Tristan", fiind pe lângă interpretările ultraconformiste, ce-l doresc încadrabil în armonia tonal-functională ca un acord de dominantă alterat şi cu întârzieri ce tind spre o rezolvare ulterioară, - un acord de sine stătător, alcătuit din straturi acordice nongravitaţionale, deci, în ultima instanţă, un acord polimorf.

Exemplul 16 – Wagner – *Preludiul la Tristan şi Isolda*

În muzica secolului XX, polimorfia de tip armonic va fi o rezultantă a suprapunerii a 2 sau mai multe acorduri diferite:
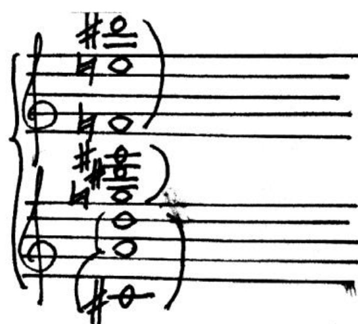
a). aparţinând aceluiaşi sistem armonic;

b). aparţinând a 2 sisteme armonice diferite.

În primul caz, este vorba despre suprapuneri ale acordurilor aparţinând fie sistemului armonic gravitaţional (sistem armonic tradiţional, având în centrul atenţiei acordul major), fie sistemul armonic geometric (bazat pe raporturi intervalice de tip geometric –seria lui Fibonacci-, cât şi pe tendinţa de simetrizare în jurul unei axe[29])

La Boulez, în lucrarea sa *MusiKdenKen heute*, se citează un exemplu de polimorfie armonică alcătuită din trei straturi acordice geometrice suprapuse. re#$_3$-mi$_2$-fa$_1$ (strat pedală), sol#^{3}-re#^{3}-sol^2, re^2-la^1-do#^{1}, la rândul său fiecare strat putând fi descompus în două straturi alfa, de exemplu. re^2-la^1/la^1-do#.

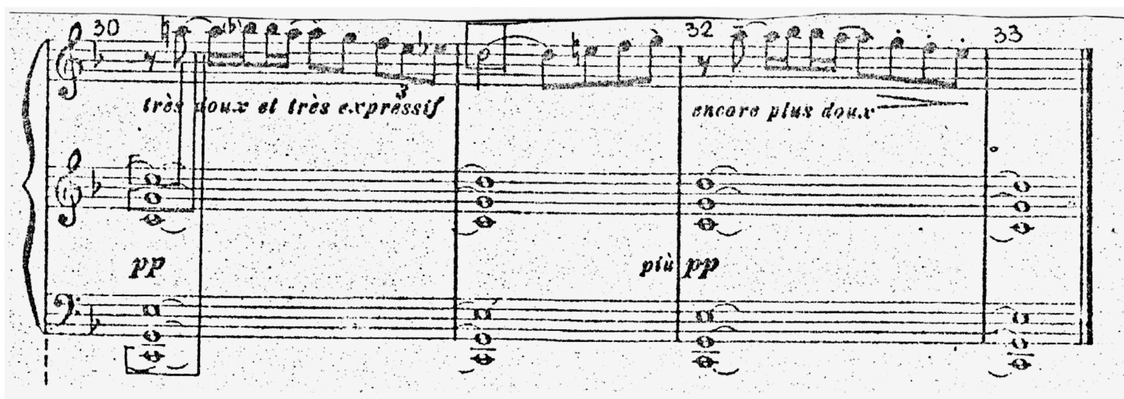
Exemplul 17 (redare schematică)



(redare schematică)

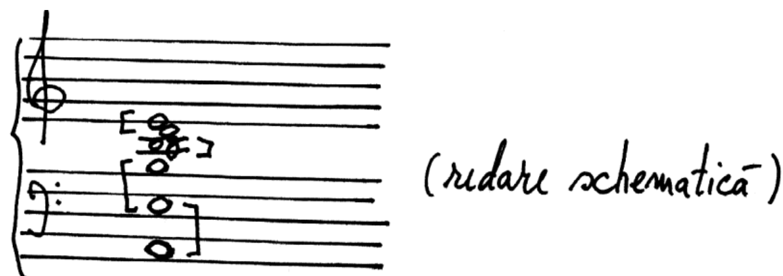
Finalul preludiului *Canope* de Debussy propune o altă stratificare polimorfă de această dată prin suprapunerea a două acorduri gravitaţionale cu rol de pedală armonică: “do-mi-sol (în bas) si sol-si-re” (sugerat de cvinta “sol-re”, la vocile mediene), peste acestea suprapunându-se melodia modală cromatizată, din discant:

Exemplul 18



O situaţie similară o întâlnim în piesa *Pas de deux* din suita *Pasărea de foc* de Stravinsky, unde polimorfia armonică din debutul piesei, reprezintă tot o suprapunere de două acorduri gravitaţionale eliptice plus un sunet adăugat, materialul armonic rezultând printr-o supraetajare a sunetelor melodiei modale tetratonale.

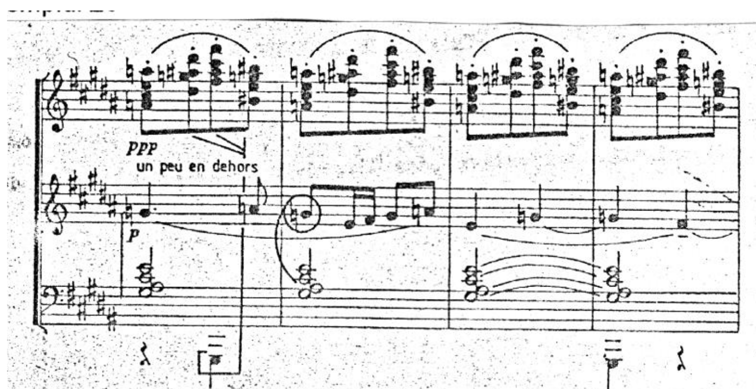
Exemplul 19 (redare schematică)



În cel de-al doilea caz polimorfia rezultată prin suprapunerea a două sau mai multe acorduri aparţinând a două sisteme armonice diferite are în vedere suprapunerile de acorduri sau straturi acordice gravitaţionale şi geometrice.

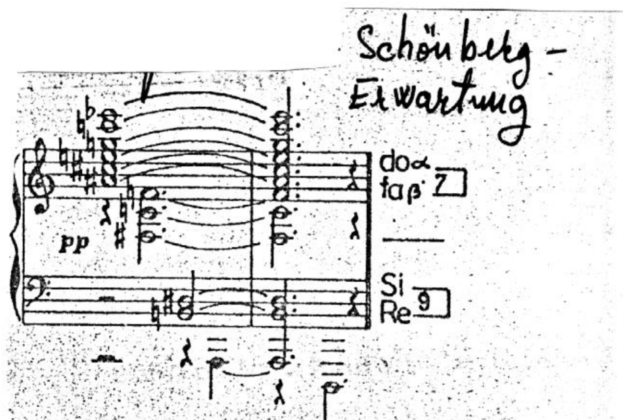
O suprapunere a acordului alfa geometric cu un acord gravitaţional major se poate observa în preludiul pentru pian *Feuilles mortes* de Debussy.

Exemplul 20
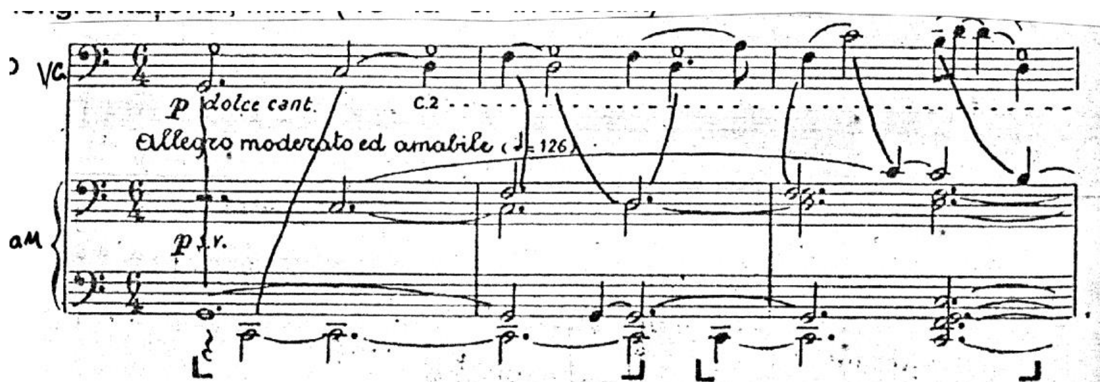


În acordul multiplu extras din *Erwartung* de Schõnberg, se poate observa o suprapunere a două acorduri gravitaţionale, în bas, (sugerate de cvinta “re-la” şi terţa majoră “si-re#”) cu două acorduri geometrice în discant (do α şi fa β)

Exemplul 21a – Schönberg - Erwartung



La Enescu în *Sonata a II-a* pentru violoncel şi pian se poate observa polimorfia armonică prin suprapunerea unui acord gravitaţional sugerat de cvinta “do-sol” (în bas) cu un acord nongravitaţional, micşorat (“re-fa-si” în discant)

Exemplul 21b



1.3. Polimorfia de tip ritmic implică structuri rezultate din suprapuneri de ritmuri **diferite** diferenţiindu-se de structurile poliritmice rezultate prin procedeele polifonice ale elaborării: imitaţie, canon, (neexcluzând, însă, posibilitatea contrapunctului dublu), de cele rezultate prin procedeele de variaţie ale seriei de dodecafonice: inversare, recurenţă, inversarea recurenţei sau recurenţa inversării aplicate unei teme ritmice, cât şi de structurile rezultate prin procedee de variaţie specifice ritmice: augumentări, diminuţii.

Astfel, se vor contura două modalităţi de construcţie ale structurilor ritmice polimorfice:

a).prin suprapuneri libere de ritmuri;

b).prin ostinato ritmic.
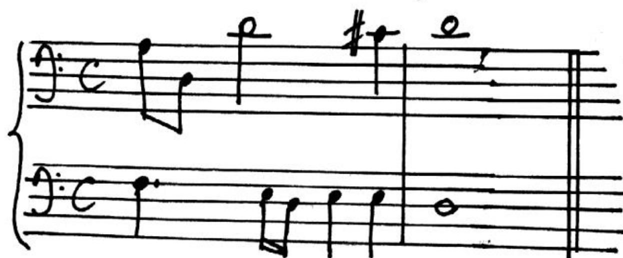
În cazul suprapunerii libere de ritmuri, trebuie avut în vedere faptul că în muzica clasică (tradiţională) occidentală există o simbioză perfectă între melodie şi ritm, astfel încât muzicile bazate pe suprapuneri de melodii diferite (polimorfiile melodice) vor necesita şi existenţa unor polimorfii ritmice. Astfel, în toate exemplele citate la capitolul polimorfia melodică, urmărind componenta ritmică a suprapunerilor melodice, se vor putea distinge şi polimorfiile ritmice.

În afara acestor cazuri, polimorfiile ritmice se pot remarca în formulele cadenţiale renascentiste.
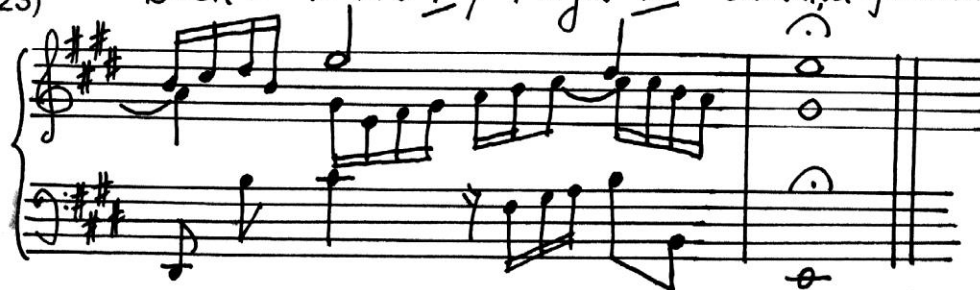
Exemplul 22 – Orlando di Lasso- *Justus Cor*

sau Baroce

Exemplul 23



23)
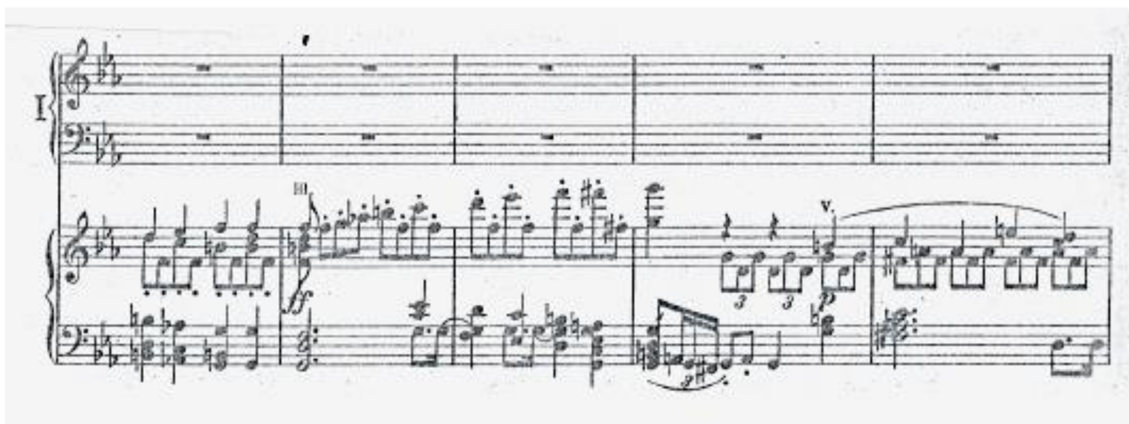


(unde datorită întârzierilor stereotipe la anumite voci urmate de rezolvări se va remarca o polimorfie ritmică, prin evoluţia ritmică diferită a vocilor), cât şi în toate cazurile de **contrapunctare**, fie că este vorba despre contrapunctări de cantus firmus, ale temelor într-o formă de sonată,

Exemplul 24 Brahms - *Simfonia a II-a* p I - tema a II-a la viole şi violoncelli şi contrapunctele ritmice ale ei

Exemplul 24
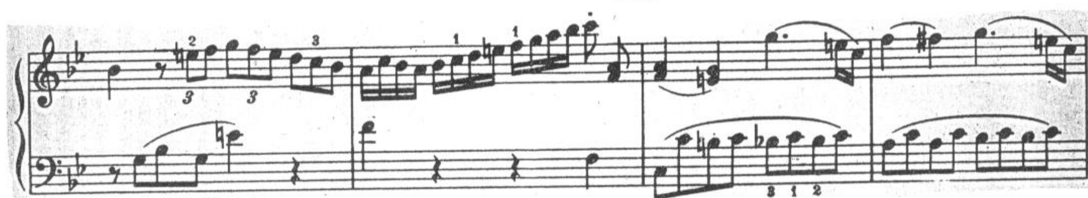
despre evoluţii contrapunctice în ciocnirile motivico-tematice din tratare,

Exemplul 25 – Beethoven - *Concertul pentru pian nr.5*
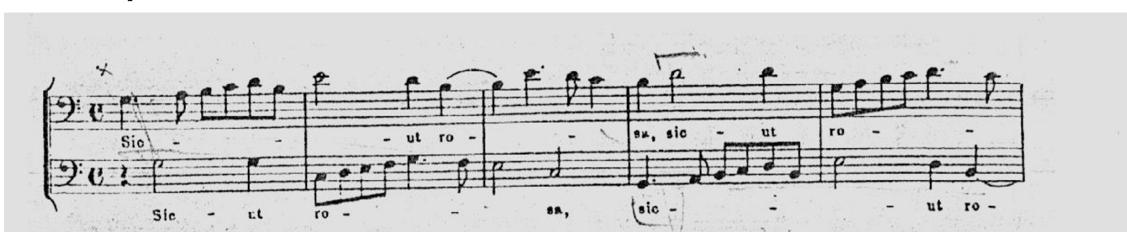


în derularea episoadelor la formele de Rondo,

Exemplul 26 – Mozart - *Sonata pentru pian* kv 333, p III-rondo-secţiune din episodul I..



în formele contrapunctului dublu răsturnabil (ex. 27)

Exemplul 27 - Orlando di Lasso. Sicut Rosa



sau în diferite ipostaze contrapunctice întîlnite foarte frecvent în orice tip de muzici, de la începuturi şi până astăzi.

Polimorfiile rezultate prin **ostinato ritmic** se diferenţiază de cele rezultate prin suprapuneri libere de ritmuri prin faptul că va exista:

a). o temă ritmică;
b). un segment ritmic cu valoare de pedală (pedală ritmizată),
c). un segment ritmic cu valoare de acompaniament;

ce se vor repeta în mod ostinat, peste care se vor putea suprapune unul, două sau mai multe ritmuri diferite cu valoare contrapunctică (în cazul “a”) sau cu valoare tematică (în cazurile “b” si “c”).

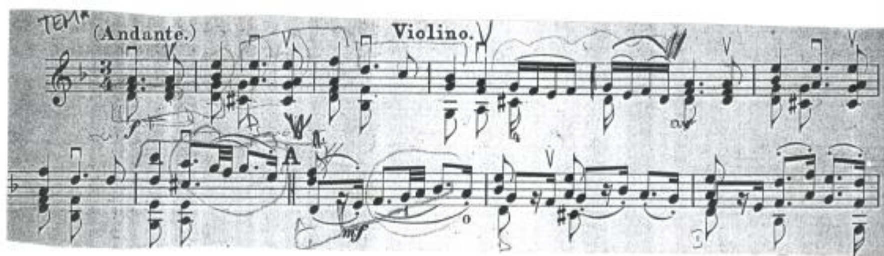
Diferenţa între ostinato-ul ritmic cu pedală ritmizată (“b”) şi cel cu segment ritmic având valoare de acompaniament (“c”) constă în intervenţia factorului melodic, astfel încât dacă ostinato-ul cu pedală ritmizată se va face pe aceleaşi sunete de multe ori, acelaşi sunet cu nota lui de schimb inferioară sau superioară, la ostinato-ul realizat cu un segment având valoare de acompaniament,

componenta melodică se va modifica în special în funcţie de necesităţile armonice ale temei suprapuse.

Dacă nu am ţine cont de factorul melodic, punctele “b” şi “c” ale clasificării s-ar contopi într-un singur punct, şi anume: pedală ritmizată cu rol de acompaniament.

În cazul “a”, polimorfiile rezultate prin ostinato-ul ritmic al unei teme se pot întâlni în toate tipurile de variaţiuni pe basso ostinato (de la pasacaglie, ciacconă până la contrapunctări pe teme ritmice ostinate cu valoare strofică sau episodică în lucrări de proportii)

Exemplul 28-Bach-*Ciaccona pentru vioară solo*, tema şi începutul variaţiunii I



Exemplul 29 – Beethoven - *Simfonia a VII-a* partea a II-a
Tema variaţiunilor pe basso ostinato

Dacă în cazul “b”, deasupra unui segment ritmic cu valoare de pedală (repetarea ritmizată a aceloraşi sunete) se vor suprapune diferite alte ritmuri (unele investite cu valoare tematică, iar altele doar cu valoare contrapunctică, ca şi în cazul introducerii la allegro-ul părţii I a Simfoniei a IV-a de Schumann,
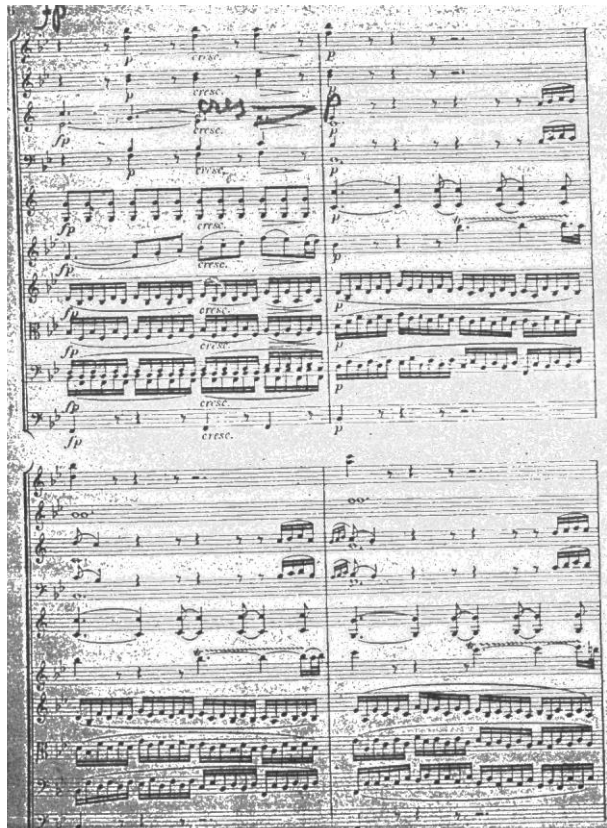
Exemplul 30 Schumann- *Simfonia a IV-a* –partea I- introducere

- în bas apare o pedală ritmico-melodică - un continuum de optimi realizat ca o perpetuă oscilaţie inferioară a dominantei, peste care apar prefigurări ale unor motive tematice ale T_1 din allegro-ul ce va urma (la vioara I), plus nişte punctări ritmice pe dominantă la suflători, vioara II, viola şi percuţie, constituind cel de-al III-lea ritm ce apare în acest tip de polimorfie, în cazul “c”, segmentul ritmic ce se repetă “acompaniază” ritmurile tematice aflate deasupra (de obicei) sau dedesubtul lui.

În *Simfonia a VI-a* de Beethoven, partea a II-a, acompaniamentul ritmic ostinat (la vioara a II-a, viola si violoncel) însoţeşte, într-un flux continuu de şaisprezecimi, motivele tematice de la vioara I, cu preluări la clarinet şi fagot, în timp ce cornii au o pedală ritmică ostinată cu valenţe de acompaniament, din nou fiind vorba de o polimorfie alcatuită din trei straturi ritmice:

- stratul tematic
- stratul acompaniamentului ritmic
- stratul pedalei ritmice

Exemplul 31 – Beethoven - *Simfonia a VI-a-* partea a II-a



Un exemplu unic, dar totodată foarte caracteristic pentru autor, este problema pluristratificării acompaniamentului ostinat la Stravinsky. Astfel, în piesa *Pas de deux* din suita *Pasărea de foc* ne confruntăm (la cifra 26), cu aceeaşi situaţie, a unui acompaniament alcătuit din cinci straturi ostinate:

- primul strat, reprezentat de ritmul de la violoncelli şi contrabaşi
- al doilea strat, reprezentat de ritmul harpei
- al treilea strat, fiind prezent în ritmica de la corni
- al patrulea strat, în ritmul fagotului
- al cincilea strat, reprezentat de ritmul clarinetului.

Deasupra acestui acompaniament ostinat, alcătuit din 5 straturi independente structural, se suprapune cantilena impovizatorică a flautului prim. Polimorfia ritmică, în acest caz, este de tip hexastratificat.

Exemplul 32 – Stravinsky - *Pas de deux* din suita *Pasărea de foc*

26 Allegretto ♩= 84

Solo

Fl. I

mf

Cl. I

p

Bssn. I

p

I II Hrns. III

p

Harp

Etouffé

26 Allegretto ♩= 84

saltando unis. pizz. salt. pizz. salt. pizz.

Vcl.

p

saltando pizz. salt. pizz. salt. pizz.

Cb.

p

NOTE:

1. Sandu - Dediu, Valentina - *Postmodernismul: un nou manierism?*, în Revista Muzica nr. 3/1995;
2. Petrescu, Liviu - *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti 1996, pg. 5
3. Hassan, Ihab - *Toward a Concept of Postmodernism* (1971), in The Postmodern Turn Essays in Postmodem Theory and Culture (Ohio State University Press, 1992), pg. 62
4. În lucrarea *Mass Culture* scrisă în colaborare cu David White în 1957
5. În lucrarea *An Introduction to Contemporary History* publicată în 1964
6. Petrescu, Liviu - op. cit., pg.7
7. Burke Sean - *The Death and Return of the Author Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburg: Edinburg University Press, 1992), pg. 62
8. Petrescu, Liviu - op. cit. pg.8
9. Vâlcu, Cornel - *Postmodernism vs. Integralism o confruntare de paradigme* în revista "Echinox" 10-11-12, 1996
10. Vâlcu, Cornel - op. cit.
11. Chomsky, Noam: *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts, 1965, pg.28
12. Vâlcu, Cornel - op. cit.
13. Petrescu, Liviu - op. cit. pg.9
14. În cartea sa apărută în 1979 - *Rapport sur le savoir*
15. Călinescu, Matei - *Modernitatea, modernism, modernizare: variaţii pe teme moderne* - în volumul *Postmodernismul- Deschideri filosofice,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995
16. Expus de Jacques Derrida în comunicarea intitulată *La structure, le signe et de jeu dans le discours des sciences humaines*, ulterior publicată în volumul *L'Ecriture et la différence*, 1967
17. Citatul aparţine lui Roland Barthes unul din membrii grupului de la "Tel-Quel"
18. Teoria elaborată de Sharon Spencer în lucrarea sa: *Space, Time, and Structure in the Modern Novel*, 1971
19. Stephen J. Greenblatt
20. Greenblatt Stephen - *Resonance and Wonder*, 1990
21. Paul de Man - *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, 1979
22. Claude Levi-Strauss, în cartea sa *Antrophologie structurale*, 1958
23. Baudry, Jean-Louis în studiul *Scriitură, ficţiune, ideologie*, publicat în antologia de grup *Theorie d'ensemble*, 1968
24. Barthes, Roland, articolul *La Reponse de Kafka*, 1960
25. Sandu-Dediu, Valentina, op. cit.
26. Anghel, Irinel - *Orientări estetice contemporane. Muzica non evolutivă*, în Revista Muzica nr.2/1995
27. Stroe, Aurel, Cursul de vară de compoziţie, Buşteni, 1993
28. Voiculescu, Dan - *Aspecte ale polifoniei secolului XX*, lucrare de doctorat, Conservatorul de Muzică "Ghe. Dima", Cluj-Napoca, 1983
29. Terényi, Ede - *Armonia muzicii moderne*, Conservatorul de Muzică "Ghe. Dima", Cluj-Napoca, 1983

2. ASPECTE ÎNNOITE ALE STRUCTURILOR POLIMORFE TRADIŢIONALE ÎN MUZICA POSTMODERNĂ ROMÂNEASCĂ

În muzica românească de după anii ’60, prin infiltrarea noilor ideologii, a noilor tehnici de construcţie a discursului muzical proprii orientării postmoderne, structurile polimorfe tradiţionale vor suferi un proces de transformare, sau altfel spus, de “înnoire”.

2.1. Astfel, **polimorfiile de tip melodic** vor începe să aibă alte configuraţii decât cele modale (bazate pe cultivarea folclorului de sorginte lăutărească sau autentic populară de la începutul de secol, mergând până prin anii ’60) sau atonalist-dodecafonice (utilizând serializarea strictă, liberă sau modal serialismul) ce câstigaseră teren în anii ’60. O primă configuraţie nouă a polimorfiilor melodice ar fi câştigarea dimensiunii aleatorice libere sau controlate corespunzătoare liberului joc şi structurilor deschise din literatura postmodernă, înţelegând prin aceasta existenţa în cadrul unor lucrări (integrale) sau a unor secţiuni de lucrări, a suprapunerilor de melodii sau de tronsoane melodice diferite într-o ipostază aleasă sau chiar creată de interpret după anumiţi indici înscrişi în partitură.
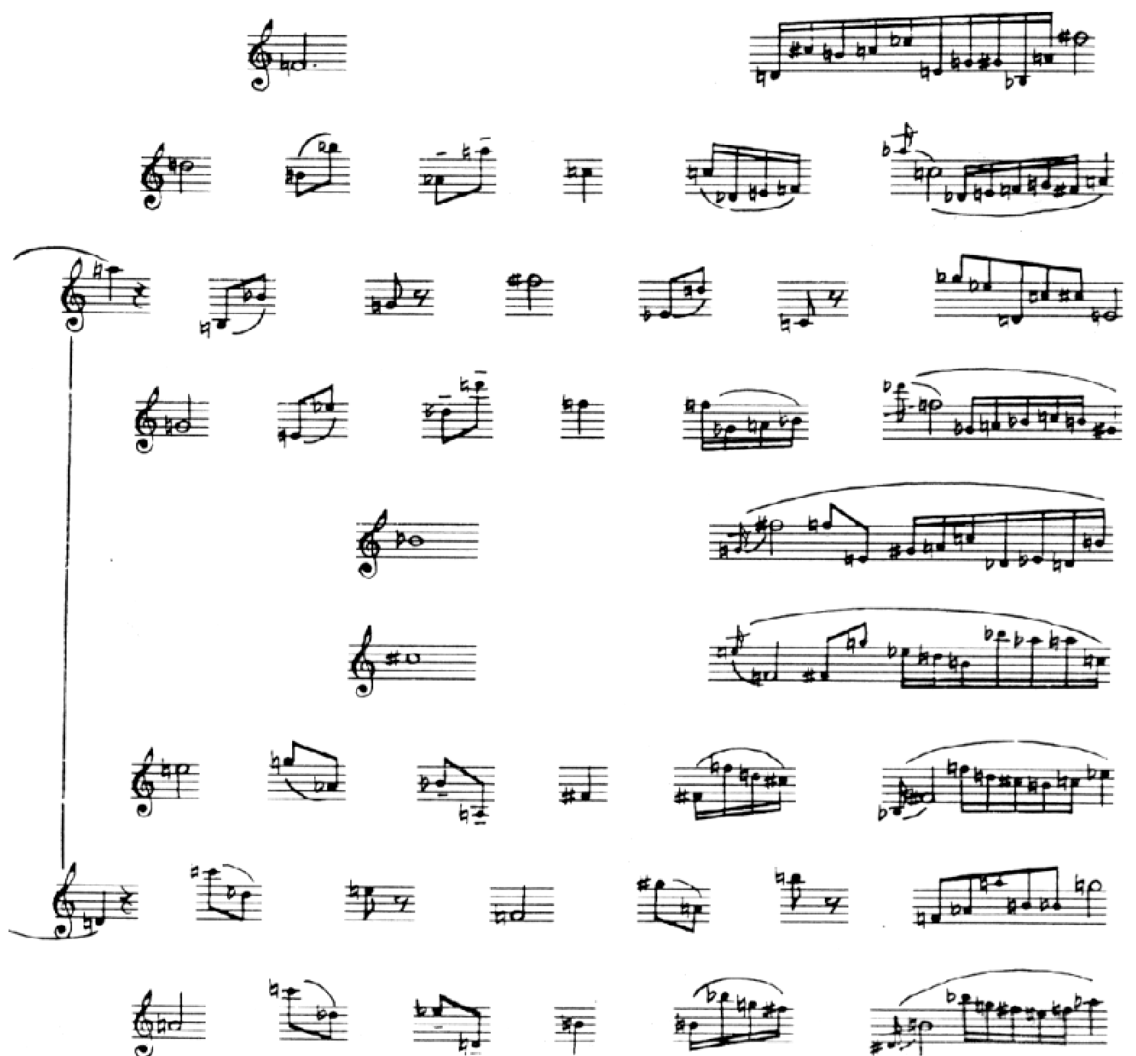
În *Concertul pentru saxofon şi orchestră- “Prairie, prieres”* de A. Stroe, multimobilul corzilor (acea “cutie neagră” din care ulterior vor ieşi prin rarefiere frânturi de melodii), este alcătuit din mai multe mobile suprapuse, fiecare instrumentist având posibilitatea să-şi aleagă mobilul pe care îl va cânta, (mobilele fiind compuse din scurte fragmente melodico-ritmice diferite ca factură: studiu de virtuozitate, scriituri gen toccată, fragment în stil de sarabandă, muzică cu înalţimi nedeterminate, fiind scris doar ritmul, etc.)

Exempul 33.

Este vorba de o polimorfie melodică aleatorică, melodiile care se suprapun fiind melodii de sine stătătoare, având o independenţă proprie, dar alegerea lor şi modul în care se succed fiind făcuta la latitudinea interpreţilor. (O situaţie asemănătoare o găsim şi în lucrarea americanului J. Fortner- *Cantilenae for flute and piano*, tot o lucrare post-modernă, unde, înainte de coda părţii finale apare o

structură de multimobil, melodiile constitutive şi care vor fi cântate la libera alegere a interpreţilor fiind de această dată, fragmente diferite din structurile tematice ale părţii).

Exemplul 34



Un caz mai neconvenţional de polimorfie melodică ar fi cel al polimorfiei cu înălţimi nedeterminate cum se poate observa în *Simfonia a III-a Semne* de C.Taranu, unde, corzile, ulterior şi alămurile, plecând de la unison, în grav, vor parcurge un drum melodic diferit prin intermediul unui glissando, sugerat de grafica partiturii, pentru a ajunge la unul dintre sunetele cele mai acute, emise de fiecare instrument în parte. Drumul melodic parcurs de fiecare instrument, va genera melodii diferite, la libera alegere a interpreţilor, ce se vor suprapune.

Exemplul 35 – C. Ţăranu- *Simfonia a III-a*
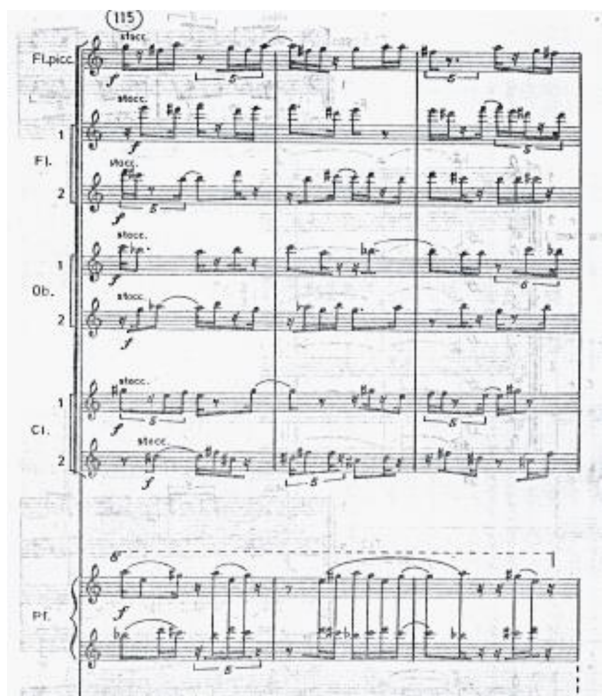
Un alt aspect înnoit al gândirii polimorfice melodice va fi generat de pătrunderea **minimalismului** în muzica românească (asociat cu ontologia camusiană a “crizei sensului”, cu precedente în şcoala minimalistă americană)

În piesa a II-a din ciclul *Poezii pentru cvartet de coarde* de I. Cibişescu, fiecare instrument în parte are de intonat o singură melodie alcătuită din două sau trei sunete diferite, ce se repetă de la începutul până la sfârşitul piesei. Lucrarea este o polimorfie melodică deoarece scurtele melodii cântate de fiecare instrument şi repetate de n ori, după principiul minimalismului, sunt melodii diferite ce se suprapun (chiar dacă ele, în fapt, sunt nişte tronsoane modale).

Exemplul 36 – Cibişescu – *Poezii pentru cvartet de coarde*

O situaţie similară o găsim şi în *Simfonia a II-a* de A. Iorgulescu, unde, la un moment dat, instrumentele vor cânta scurte melodii repetitive, diferite, având, cu toate acestea un element unificator: trisonul (structura de trei sunete). Rezultatul sonor ar fi al unui cluster vertical în mişcare.

Exemplul 37
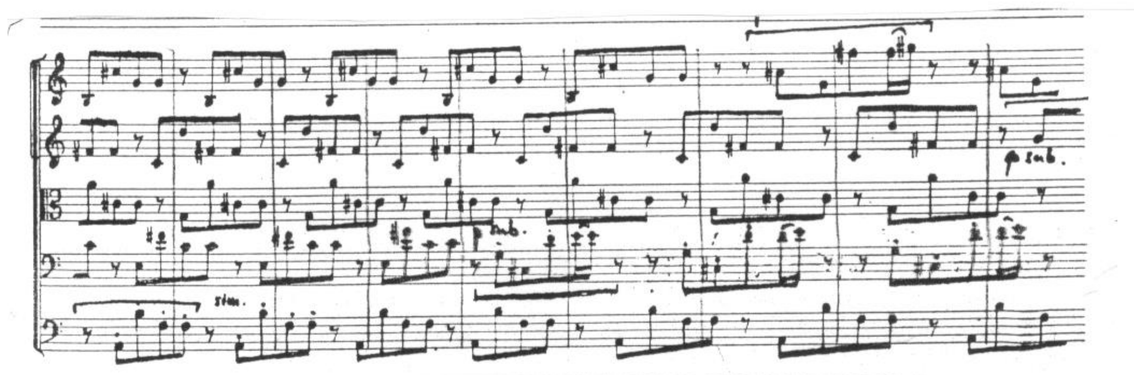


Utilizând minimalismul ca unul dintre procedeele de lucru pentru structuralizarea limbajului muzical, Dan Voiculescu, în lucrarea sa *Muzică pentru coarde,* apelează la o configuraţie ritmico-melodică de 5: o pauză şi 4 note



pe care o va dispune apoi imitativ şi ostinat la toate instrumentele, creându-se astfel un joc perpetuu de înalţimi, atacuri şi pauze, ce ulterior va fi translat si variat.

Exemplul 38



La C. Ţăranu, minimalismul este mult mai puternic ancorat structurilor modal-heterofonice decât celor polimorfice, în sensul heterofonizării unei linii

melodice modale prin dispunerea ei în tronsoane minimal repetitive la un număr de instrumente.

Prin pătrunderea poziţiei meta, a dimensiunii critice, a distanţării faţă de o opera de artă (ce serveşte drept model), ca atitudine creatoare în muzica generând **metamuzica,** polimorfia melodică va primi noi configuraţii.

În acest context, multimobilul din *Concertul pentru saxofon şi orchestră* de A. Stroe s-ar înscrie ca un foarte bun exemplu de metamuzică - aplicată dimensiunii polimorfice- unde, în urma rarefierilor structurale cu ajutorul pauzelor ce cresc tot mai mult în cadrul multimobilului, vor începe să apară din această creodă a cutiei negre, câte o melodie (*Ondine*) un studiu de virtuozitate scris în stil clasic, etc. care sunt melodii de sine stătătoare ce vieţuiau în interiorul unui conglomerat sonor.

Într-un mod similar, în compozitia *Ecran* pentru orchestră de Anatol Vieru, materia sonoră, ecran populat cu efemeride ce proliferează, se prezintă ca un “cazan de ebuliţie”[30] în care materia muzicală devine tot mai incandescentă. Către sfârşitul piesei, printre lavele scoase la iveală se aud frânturi din *Poemul extazului* de Skriabin, muzică asupra căreia s-a concentrat demersul creator realizând metamuzica.

În lucrarea *Melancolia Egeei*, ciclu de lieduri pentru mezzosoprană, soprană şi pian de Iulia Cibişescu, şi anume în liedul final *Luni numai scrum* se suprapun 3 paradigme melodice diferite:

1. melodia modală pentatonică anhemitonică, la mezzosoprană
2. melodia intens cromatizată caracteristică modurilor cu aceeaşi finală, la soprană
3. structura atonală de 11 sunete, reprezentând tema unei passacaglii, la pian, poziţia meta realizându-se de data aceasta prin explozia ontologiei lucrării, asemeni *Întrebării fără răspuns* de Ch. Ives-, la nivelul receptării.

Exemplul 39 – Cibişescu – *Melancolia Egeei*

2. 2. În ceea ce priveşte **polimorfia de tip armonic,** aceasta va continua direcţiile trasate de începutul de secol XX în muzica occidentală sau americană,

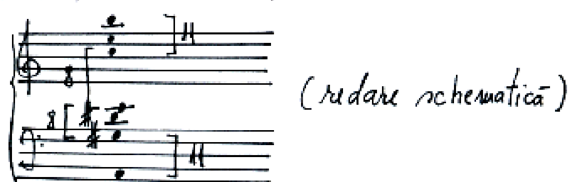
referitoare la suprapunerile de două sau mai multe acorduri diferite aparţinând aceluiaşi sistem armonic sau aparţinând a două sisteme armonice diferite la care se vor mai adăuga şi aspecte inedite datorate unor realităţi componistice noi:

1.Heterofonia
2.Polimodalismul prin suprapunere de moduri populare româneşti
3.Lucrul cu paradigme muzicale aparţinând unor sisteme de acordaj diferite

În cazul utilizării heterofoniei, în momentul plurivocităţii (ştiind că heterofonia cunoaşte două aspecte ontologice. unisonul, sau univocitatea şi desprinderile spaţializate, sau plurivocitatea), se pot obţine acorduri pluristratificate rezultate prin verticalizatea sunetelor melodiei. Foarte des la S. Toduţă (spre exemplu, în ciclul de madrigale *La curtile dorului* sau în balada oratoriu *Miorţa*), C. Ţăranu, Şt. Niculescu, T. Olah, A. Iorgulescu se vor putea desprinde astfel de structuri polimorfice heterofonice de tip acordic, structurile lor înscriindu-se în una din cele două categorii enunţate deja în capitolul precedent.

Să comparăm modul de realizare a acestor polimorfii heterofonice cât şi structura lor, pe trei mostre de muzici semnate: C. Ţăranu, Şt. Niculescu şi A. Iorgulescu.

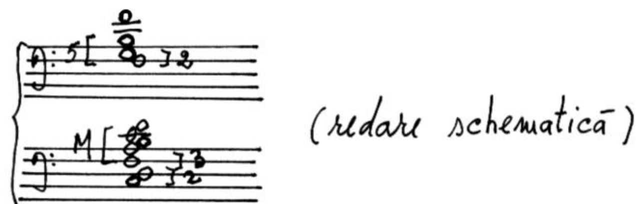
În *Dialoguri II* pentru pian şi orchestră şi de C. Ţăranu, şi anume în secţiunea "C" a orchestrei, sunetele melodiei modale heterofonizate vor fi aduse prin procedeul polifoniei de atacuri, în finalul frazei, totul sintetizându-se pe un acord:



Acordul rezultat are o structură cvasi-simetrică fiind compus din straturi α la extreme (reprezentate de septimele mari: "la-sol#" şi "do-si"), în înterior existând tot o relaţie geometrică (determinată de cifra 8 a sextelor mici. "sol#-mi" şi "mi-do") şi cu toate acestea, instituindu-se şi sextacordul major gravitaţional ca strat median (reprezentat de sunetele: "mi-do-mi"), cât şi de cvinta perfectă "sol#-re#" reprezentând un al doilea strat gravitaţional.

La Şt. Niculescu, în lucrarea *Ison II*-Concert pentru suflători şi percuţie, punctul de plecare de la starea de unison a melodiei primordiale este punctul zero reprezentat de o notă unică, de la care ulterior, vocile (tot prin procedeul polifoniei de atacuri) vor "devia" pe sunetele reale ale melodiei heterofonizante, astfel încât cu şapte măsuri înainte de cifra 22, pe timpii 3-4 ai măsurii, va fi rezultat un conglomerat sonor de următoarea configuraţie:

Exemplul 40 - (redare schematică)



Este o polimorfie armonică compusă din straturi α şi două straturi gravitaţionale majore cu sunete adăugate şi totodată reprezintă o spaţializare pe verticală a hexatonului modal cu următoarea scară:

Exemplul 41



În *Simfonia a II-a* de A. Iorgulescu, există o pendulare între starea de unison a melodiei şi heterofonizarea ei, astfel dacă la cifra 175 oboiul intonează melodia tematică:

Exemplul 42



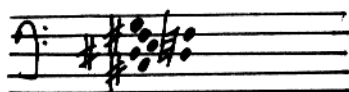
la numai două măsuri după terminarea ei, se intră în starea heterofonică de plurimelodie, acordurile polimorfe rezultate având următoarea configuraţie (la cifra 180) a două straturi suprapuse:

Exemplul 43a



urmând ca apoi armonia heterofonică să se completeze, prin intervenţia cornilor, cu un cluster rezultat printr-o suprapunere de secunde mici:

Exemplul 43b
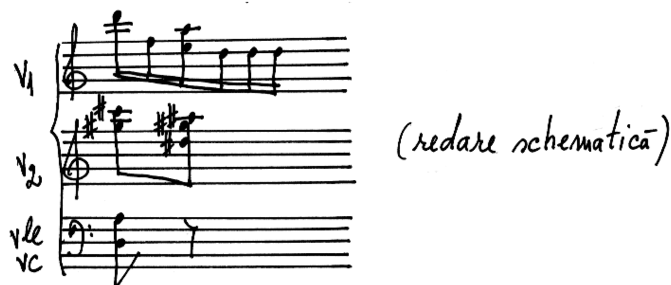


În ceea ce priveşte polimodalismul prin suprapunere de moduri populare româneşti, acesta îşi are originile în practicile instrumentale specifice muzicii populare, de exemplu, la taraf, unde melodia poate inflexiona pentru scurt timp dintr-un mod popular în altul, în timp ce acompaniamentul va rămâne, ca o pedală, în modul iniţial.

Astfel, în momentele de suprapunere bimodală, se vor configura vertical acorduri stratificate, heteromodale (aparţinând structural celor 2 moduri suprapuse).

Fenomenul se va infiltra şi în creaţia cultă, găsindu-l atât în creaţia

înaintaşilor (la Enescu) cât şi la contemporani (Toduţă, Ţăranu, Timaru, Herman, Râpă, Niculescu, Voiculescu, etc.) Analizând, spre exemplu acordurile polimorfe ale începutului celei de-a doua fraze din partea a IV a - Toccata - a *Concertului de coarde nr. 2* de S. Toduţă, vom observa suprapuneri de acorduri aparţinând a două moduri diferite: doric cu substrat tetratonic (în desenul de şaisprezecimi de la vioara I, cât şi în acordul de la viole şi violonceli) şi un mod tetratonic pe "re#" (având scara: re# - sol# - la# - do#) în acompaniamentul acordic de la viorile secunde în divizii.



Polimorfia armonică este aici heterogen pluristratificată, fiind alcatuită din două straturi acordice nongravitaţionale (acordul minor "re - fa - la" şi cvarta perfectă - interval geometric "sol# - do# şi un strat acordic gravitaţional (simbolizat de cvinta perfectă: re# - la#)

În cazul lucrului cu paradigme rnuzicale aparţinând unor sisteme de acordaj diferite (de exemplu: sistemul pytagoreic, sistemul armonicelor superioare, sistemul proporţional, sistemul slendro, sistemul multifonicelor, etc), polimorfiile armonice vor avea componenta heterogenă mult mai pronunţată, efectul fonic, în acest caz, fiind destul de neobişnuit. În *Lamento e coro* din opera *Orestia II* de A. Stroe, asistăm la suprapuneri armonice inedite datorate paradigmelor existente ce aparţin mai multor sisteme de acordaj diferite: temperat (reprezentat de studiul de virtuozitate, cvasiclasic, de la violoncel) pitagoreic (în melodia Clytemnestrei, cu vocalize din când în când alternate cu un recitativ), netemperat cu glissando-uri între sunete (în "urletele" trombonului).

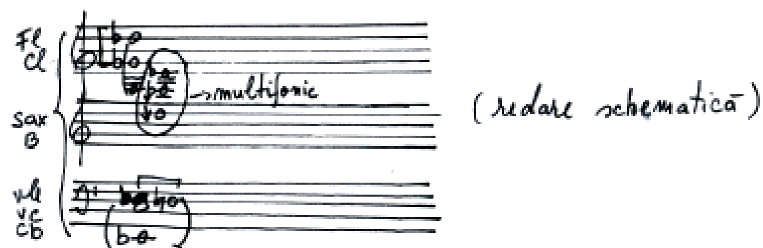
Un caz similar,îl găsim în lucrarea *Chorales et comptines* de A. Stroe, în care se suprapun: acordurile de multifonice, la saxofon, cu acordurile temperate, la grupul vocal şi la cei 4 tromboni.

Exemplul 44.

LENT MAIS TRÈS RIGOUREUX ♩ = 54
AURELE STROE
GROUPE VOCAL 1.2.3. / 4.5.6
dolce
(R.-M. RILKE)
AT — MEN DU UN-SICHT-BA-RES GE-DICHT
SAX ALTO (Mi♭)

Şi Miriam Marbé în *Concertul pentru Daniel Kientzy, saxofon şi orchestră* propune o astfel de structurare verticală: un acord multifonic la saxofon, ce se suprapune cu un acord temperat pluristratificat, la corzi grave şi suflători de lemn.

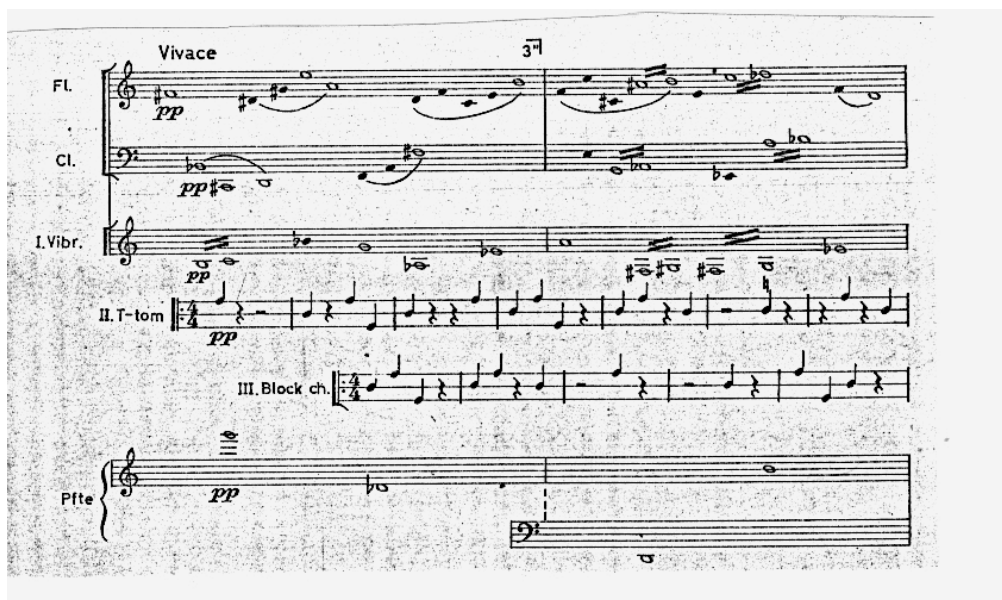
Exemplul 45



2.3. Aspectele noi ale **polimorfiilor de tip ritmic** vizează, la fel ca la cele de tip melodic câştigarea **dimensiunii aleatorice** în creaţie.

Cel mai frecvent, în astfel de cazuri de polimorfii ritmice aleatoare este procedeul improvizaţiei ritmice (notele fiind scrise), rezultând un conglomerat de ritmuri diferite ce se suprapun. Astfel, în partea a II-a a *Simfoniei de cameră* de Dan Constantinescu, autorul punctează înălţimea sunetelor, realizarea suprapunerilor ritmice fiind la latitudinea interpreţilor, cu toate acestea, el notând durata fiecărei "măsuri" (pentru coordonarea în timp a polimorfiilor aleatorice libere), aceasta fiind de 3”. Peste acest heteroritm aleatoric liber (la flaut, clarinet, vibrafon, pian) se vor suprapune ritmurile mensurale ale tom-tomurilor şi ale blocchi chinesi, care sunt diferite între ele şi nu sunt coordonate temporal (timpii fiind diferiţi), rezultând şi în acest caz o polimorfie aleatoare (de data aceasta **controlată**). Per total, fragmentul se percepe ca o polimorfie ritmică supraetajată alcătuită dintr-un strat polimorfic aleatoric liber şi un strat polimorfic aleatoric controlat.

Exemplul 46



În *Simfonii pentru instrumente de suflat* de L Glodeanu observăm o situaţie asemănătoare, a unei structuri polimorfice, de data aceasta a unui aleatorism liber (la suflătorii de lemn) ce se supapune peste o poliritmie de tip tradiţional (la suflătorii de alamă).

Exemplul 47 – Glodeanu - *Simfonii pentru instrumente de suflat*

La C. Ţăranu, polimorfiile ritmice vizează în general structurile supraetajate ale aleatorismului controlat gândite pe grupuri de instrumente, cum se poate vedea în *Simfonia a III a – Semne*, unde un grup de instrumente improvizează pe structuri executate rapid (trompetă, corn, trombon), în tinp ce alt grup are o notă ţinută cu durată "ad libitum" (flauţii, clarinet 2), iar al treilea grup de instrumente (viorile şi violoncelii) execută un glissando între 2 sunete, liber din punct de vedere ritmic.

Exemplul 48 a –C. Ţăranu-*Simfonia a III a Semne*
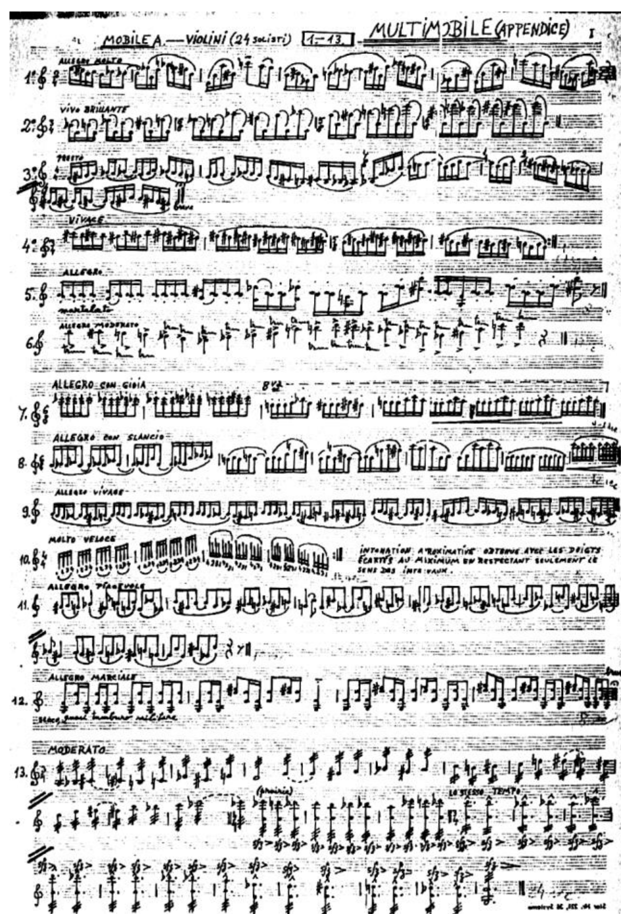
Un alt aspect înnoit al polimorfiilor ritmice în postmodernismul muzical românesc ar viza suprapunerile **unor sisteme ritmice diferite** corespunzătoare heterolimbajelor muzicale în compoziţile ce lucrează cu polimorfii de paradigme sau în acelea de tip palimpsest.

Astfel, în melodrama *L'enfant et le diable* de A. Stroe, vocea apare la un moment dat cu un ritm giusto-silabic pe un recitativ recto-tono, în timp ce violoncelul care o însoţeşte cântă nişte pasaje în grav, într-un ritm divizionar (continuu de şaisprezecimi), existând totodată şi un fenomen de politempie între cele două voci, sugerate de tempourile diferite notate în partitură.

Exemplul 48 b

În multimobilul din *Concertul pentru saxofon şi orchestră - Prairie - Priere* de acelaşi autor, aproape fiecare melodie, componentă a polimobilului este scrisă într-un alt sistem ritmic corespunzător structurii limbajului, astfel încât prin structurările pe verticală din cadrul mobilului rezultând suprapuneri ale ritmurilor divizionare, cu cele parlando rubato, giusto silabice, cu cele ale ritmului copiilor

sau cu cele scrise în ritm aksak.
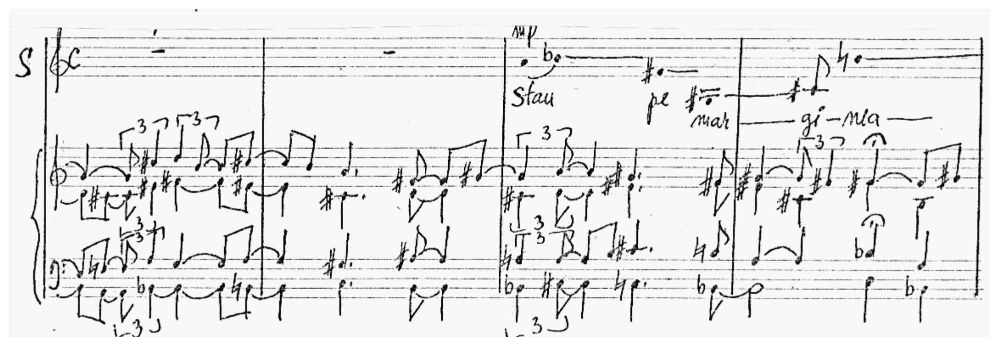


Exemplul 49

În liedul *Răzgândire* din ciclul de lieduri *Melancolia Egeei* pentru soprană, mezzosoprană şi pian, pe versuri de poeţi greci contemporani, de Iulia Cibişescu, fenomenul polimorfic vizează suprapunerea dintre ritmul divizionar, gen coral (la pian) şi ritmul parlando rubato cu valenţe aleatorice (prin faptul că nu este notat cu valori ritmice tradiţionale) al vocii.

Exemplul 50

Polimorfia ritmică este implicată (chiar dacă în varianta ei tradiţională, de suprapunere de ritmuri diferite) şi de două procedee mai noi de construcţie existente în postmodernism: heterofonia şi constructivismul. La heterofonie, în momentul ei de pluralitate de linii melodice, fiecare melodie va avea ritmul ei propriu, rezultând o polimorfie ritmică de tip heterofonic, cum se poate observa



şi în piesa nr. 4 *Fantasia* din lucrarea *Simfonii şi fantezii* pentru şapte instrumente de suflat, pian şi percuţie de Vasile Herman.

Exemplul 51

În lucrările constructiviste, pluralitatea de ritmuri suprapuse depinde de intenţionalitatea demersului creator, de "matematizarea" structurilor melodico-ritmice şi de spaţializarea lor, conducând la crearea semnificaţiei sau a nonsemnificaţiei corespunzatoare celor 2 accepţiuni ale sensului muzical: de reflectare sau de simulare.

NOTE

30. Manolache, Laura - *Anatol Vieru*, în revista Muzica nr. 2/1996

3. STRUCTURI POLIMORFE PROPRII POSTMODERNISMULUI MUZICAL ROMÂNESC

3.1. Polimorfia limbajelor muzicale

În lucrările postmoderne, adesea se remarcă suprapuneri ale limbajelor muzicale diferite, fie pe tot parcursul lucrărilor respective, fie doar pe porţiuni, generând "oaze" polimorfice.

Înţelegând prin limbaj muzical o sintaxă muzicală cu caracteristici stilistice bine determinate, suprapunerile de limbaje muzicale, generând fenomenul polimorfiei limbajelor, au în vedere structuri:

a) Aparţinând aceluiaşi sistem de acordaj
b) Aparţinând sistemelor de acordaj diferite

Ce este sistemul de acordaj? Un ansamblu format dintr-un repertoriu de sunete şi un algoritm de producere a lui[1], ce poate fi de naturi diferite: numeric, fizic, organologic, electronic.

În practica muzicală se cunosc nouă sisteme de acordaj diferite:

- Sistemul pytagoreic – generat prin cvinte perfecte (utilizat în muzica chinezească, a cărei material sonor se obţine prin translaţie)
- Sistemul armonicelor superioare
- Sistemul proporţional – dedus din sistemul armonicelor superioare, în care raporturile dintre sunetele armonice pot fi transpuse pe un singur sunet (calculul intervalelor făcându-se în număr de cente), este cunoscut sub denumirea de "sistem Zarlino" – în Renaştere, este utilizat în muzicile folclorice, în muzica indiană (care este o muzică a meditaţiei asupra intervalelor ce se construiesc în raport cu sunetul primordial)
- Sistemul temperat – care împarte octava în părţi egale generând sistemul dodecafonic – rezultat prin împărţirea octavei în 12 părţi egale
- Sistemul slendro – rezultat prin împărţirea netemperată a octavei în 5 părţi inegale
- Sistemul pelog – rezultat prin împărţirea netemperată a octavei în 7 părţi inegale
- Sistemul multifonicelor – care este o îmbinare a unui sistem netemperat cu sunete parţiale
- Sistemul clopotelor - ce emit alte armonice decât şirul armonicelor superioare şi în care terţa mică joacă un rol important
- Sistemul muzicii electronice.

În ceea ce priveşte structurile polimorfice aparţinând aceluiaşi sistem de acordaj, trebuie ţinut cont de **germenii** acestora, ce provin din:

1. **Motetul contrapunctic renascentist,** unde melodia **coralului gregorian** (ce aparţine unei alte epoci, a Evului Mediu) era împărţită în segmente, fiecare segment constituind un "cantus firmus" pentru **contrapunctarea** severă sau înflorită **renascentistă** ce îl însoţea. Deci, se remarcă suprapunerea a două limbaje diferite: **coralul gregorian** şi **contrapunctul renascentist.**
2. **Suprapunerile de sintaxe în muzica clasică,** spre exemplu suprapunerea polifoniei cu omofonia (vezi Mozart – *Simfonia nr. 41 "Jupiter"*, partea a IV-a, unde se suprapune o temă de fugă, cu aspect de coral gregorian, cu forma de sonată)
3. **Opoziţia şi suprapunerile de limbaje muzicale aparţinând diferitelor straturi şi categorii sociale, la Mahler** (muzica săracilor –

o muzică cu onomatopee, cu descrieri de natură, muzica religioasă – cu polifonii, o muzică a armoniei militare, o muzică a fanfarelor ce acompaniază carul funebru, o muzică de salon – polka, valsul etc., – o muzică de café – concert, o muzică a sălii de concert) şi la **Ch. Ives** (muzica de paradă a sărbătorilor americane, coralul protestant american, cântece populare – vezi *Simfonia a IV-a*; sau tot la Ives se poate observa existenţa a două planuri diferite ca limbaj, spre exemplu, atonal şi tonal funcţional – vezi *Întrebarea fără răspuns*).

4. **Suprapunerile ce vizează mai multe planuri axiologice** – spre exemplu la Bartók în *Improvizaţia nr. 7* pentru pian, se opune o melodie populară orală cu o muzică cultă (cu structuri ce se inversează), rezultând două planuri:
    - planul concret (al melodiei populare)
    - planul abstract (al muzicii culte)

În postmodernismul muzical românesc, polimorfia limbajelor aparţinând aceluiaşi sistem de acordaj vizează următoarele tipuri de muzici:

1. Prelucrările de folclor (armonizări, aranjamente corale sau pentru grupuri instrumentale), muzici ce utilizează folclorul
2. Muzici care folosesc citatul din alte muzici
3. Muzici polimorfice propriu – zise, bazate pe limbaje muzicale diferite (necomunicante)

În muzicile ce prelucrează folclorul, vor exista două limbaje muzicale diferite şi totodată complementare, ce se suprapun:

- limbajul modal al cântecului popular preluat de compozitor pentru a fi armonizat şi aranjat pentru voce şi pian sau pentru cor pe voci egale sau cor mixt.
- limbajul armonizării, al prelucrării cântecului original, care este un limbaj propriu compozitorului, fie că armonia utilizată este de esenţă modală (provenind din practica de taraf, din cadenţe specific modale ale modurilor populare româneşti etc.) sau este o armonie proprie cu structuri geometrice sau gravitaţionale, fie că limbajul utilizat abordează aspecte polifonice de tip neobaroc (ca la S. Toduţă), aspecte heterofonice etc. (vezi corurile de C. Ţăranu: *Trenul cu roate late, La umbră de mărăcine*, de T. Jarda: *Mult mă-ntreabă frunza vara*, *Fă-mă pasăre măiastră*, de S. Toduţă: *La fereastră*, *Danţ*, de E. Terényi: *Cântece populare din Inoc*).

Exemplul 1- C. Ţăranu - *Trenule cu roate late*

Andante rubato (♩= 62) Cornel Ţăranu

În lucrarea *Jocuri IV – Colaje pentru orchestră* de Corneliu Dan Georgescu se poate observa polimorfia limbajelor prin suprapunerea planului melodiei

populare heterofonizate, adusă ca citat, la suflători, cu planul jocului armonic (având un limbaj propriu compozitorului) cu glissando-uri în interiorul a două tricorduri cromatizate, la corzile grave.

Exemplul 2
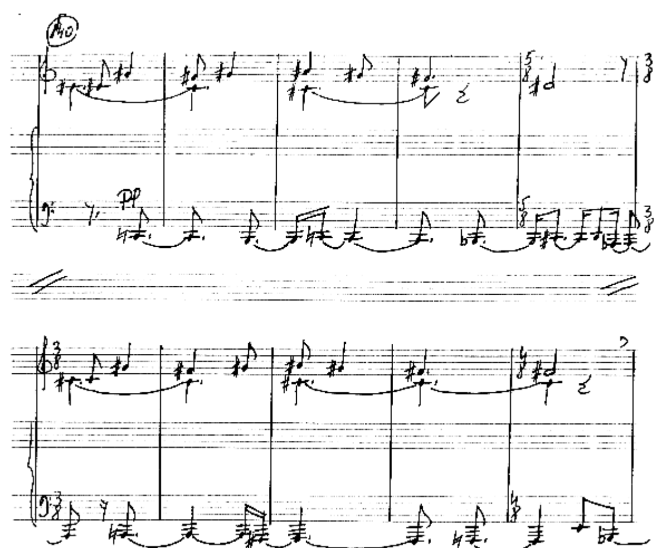
Şi în piesa *Jocuri VI – "Pianissimo" pentru orchestră*, a aceluiaşi compozitor, se distinge polimorfia limbajelor muzicale, în mod similar, prin suprapunerea unei melodii populare, scrisă în mod lidic pe "sol" + heterofoniile ei, cu un limbaj armonic geometric, propriu compozitorului, rezultat prin suprapunerea a patru secunde mici.

Exemplul 3

Valentin Timaru în iniţiumul părţii a II-a a *Cvartetului de coarde,* suprapune un limbaj modal folcloric în cantilena de la violă cu un limbaj armonic geometric adus prin polifonie de atacuri.

În partea a II-a a *Sonatei I pentru violă şi pian* de Iulia Cibişescu se realizează o polimorfie de limbaje prin suprapunerea limbajului muzical al unei colinde (compuse în stil popular) – la violă, cu limbajul unei fugi serial – modale – la pian.

Exemplul 4



În alte lucrări bazate pe prelucrarea folclorului, viziunea nouă asupra utilizării cântecului popular românesc determină o “envisajare” a acestuia într-un limbaj propriu compozitorului, astfel încât citatul folcloric este doar schiţat, esenţializat la câteva elemente fundamentale (vezi Irina Odăgescu –*Rugul pâinii*, *Rădăcini străbune* pentru cor mixt şi percuţie, Dan Buciu – corurile: *Trei cântece româneşti*, *De dor,* Constantin Râpă – *Moldova* pentru cor mixt, solo bas şi percuţie, *Tulnic* pentru trombon şi pian). În acest caz, polimorfia de limbaje este prezentă în ipostază de sugestie polimorfică datorită faptului că unul dintre limbajele ce se suprapun (şi anume, limbajul folcloric ce urma a fi prelucrat) este capturat de al doilea limbaj (cel propriu compozitorului), rămânând din el doar anumite turnuri, inflexiuni, un anumit “parfum” specific cântecului popular românesc.

Exemplul 5 – Irina Odăgescu – *Rugul pâinii*

Tot aici se pot aminti şi lucrările pentru orchestră ale lui Liviu Glodeanu – (vezi Studii pentru orchestră) în care compozitorul utilizează “grupări de microformule melodice de provenienţă folclorică într-un angrenaj complex”[2] – Cornel Ţăranu (vezi *Simfonia a IV-a Ritornele*, în care autorul modelează intonaţii de bocet), Miriam Marbé (vezi lucrarea *Ritual pentru setea pământului*), Aurel

Stroe (vezi *Concertul pentru clarinet şi orchestră* unde “clarinetul solo intonează un colind bartokian pe care, apoi, îl segmentează în scurte fragmente ce prin similitudini de alcătuire cu începuturile melodiilor folclorice, antrenează apariţia lor”[3]), în care polimorfia este doar sugerată de cele 2 limbaje, dintre care limbajul folcloric este prezentat succint sau redus la esenţă fiind acaparat, dizolvat în cel de-al doilea limbaj, propriu compozitorului.

Asemănătoare muzicilor bazate pe folclor, muzicile ce folosesc citatul sunt tot polimorfice în ceea ce priveşte structura lor internă, care este heterogen stratificată, un strat fiind reprezentat de citatul respectiv, iar celălalt strat – de limbajul muzical propriu compozitorului.

Astfel, în trei opusuri ale compozitorului Ede Terényi se remarcă acest tip de polimorfie determinată de utilizarea citatului, şi anume în *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră*, în lucrarea *Odae cum harmoniis* şi în *Concertul al II-lea pentru pian şi orchestră*.

Dacă în primul concert pentru pian, E. Terényi suprapune citatul lisztian armonizării, contrapunctării şi heterofonizării lui într-un limbaj propriu compozitorului, în cel de-al doilea *Concert pentru pian*, cadenţa de încheiere a celor cinci părţi ale lucrării citează amintiri muzicale chopiniene[4], asemenea părţii a III-a, ce ne duce cu gândul la *Mazurcă*, realizând o polimorfie de limbaje prin suprapunerea momentelor de citat ale Mazurcii – Polonaise chopiniene, cu limbajul terenyian.

În lucrarea pentru orgă *Odae cum harmoniis*” (1983) a aceluiaşi autor, se prelucrează variaţional melodii din odele lui Honterus, îmbinându-se la nivel metamuzical cele două straturi polimorfice.

Cantata a IV-a pentru mezzosoprannă şi cinci instrumente de Iulia Cibişescu propune o uniune polimorfică a 2 straturi de limbaj muzical distinct:

- citatul melodiei medievale “De Sancta Maria” a compozitoarei Hildegard von Bingen, plasat în melodica vocii.
- limbajul componistic heterofonic, armonic, cu efecte coloristice, propriu compozitoarei, care cu excepţia momentelor de strictă heterofonie a cantus firmusului, se doreşte a fi o ieşire din cadrul procustian a melodiei medievale cu finalis obsedant pe “do”.

Exemplul 6

La Ştefan Niculescu, în piesa *Invocatio* pentru 12 solişti, straturile suprapuse pendulând între citate din *Missa notre Dame* de Machault[5], un *Triplum*

de Perotinus, axioane bizantine şi heterofonii proprii compozitorului realizează un conglomerat polimorfic al acestor limbaje muzicale atât de diferite.

În exemplul următor, se poate observa suprapunerea limbajului muzical al unui coral pe textul *Santa Maria ora pro nobis* (la soprane), cu limbajul muzical al unui axion bizantin cu textul *Adoramus te, Jesu Christe*, heterofonizat (la altiste), şi cu limbajul armonic de esenţă heterofonică propriu compozitorului (la tenori şi başi).

Exemplul 7

În ceea ce priveşte muzicile polimorfice propriu – zise, bazate pe limbaje muzicale diferite ce se suprapun, acestea vor viza un plan meta de comprehensiune a operei de artă, datorită straturilor necomunicante ca limbaj ce se suprapun.

Astfel, în lucrarea *Clepsidra II* de Anatol Vieru vor exista două straturi necomunicante suprapuse:

- muzica – fundal a orchestrei alcătuită dintr-o "serie de piese scurte, de structuri reduse ca dimensiune (efemeridele)[6], o muzică evolutivă, continuă.
- muzica cu influenţe quasi – folclorice, aparţinând "modulului Mioriţa", a soliştilor (nai, ţambal) şi a corului de cameră care cântă sau vorbeşte pe texte populare româneşti.

Aici, polimorfia de limbaje are corespondenţe şi la nivel temporal, găsindu-se opuse două categorii de timp: "timpul obiectiv (ca muzică neutrală, abstractă, non – pulsatorică) şi cel subiectiv, activ, efemerul, într-o estetică a non – finitului ce relevă veşnica stare de încleştare, de inadaptare proprie condiţiei umane terestre".[7]

Exemplul 8

În *Clepsidra I* a aceluiaşi compozitor polimorfia de limbaje se realizează prin existenţa a trei straturi necomunicante, de limbaj:

- stratul de continuu al orchestrei, murmurat în pianissimo (fiind de fapt "blocul sonor din *Odă Tăcerii* dar întins pe o suprafaţă din fire de nisip, o dună care se mişcă pe nesimţite, lent, invizibil"[8])
- stratul solistului – al trompetei
- stratul fenomenelor sonore numite de autor "efemeride".

Şi la Aurel Stroe, polimorfia limbajelor muzicale se poate remarca în numeroase lucrări, de la *Orestii, Concertul pentru saxofon şi orchestră- Prairie, Priéres ...* (unde în multimobilul "cutiei negre" coexistă, suprapuse fiind, diferite limbaje muzicale: un studiu de virtuozitate tonal – funcţional, un limbaj muzical cu inflexiuni de sarabandă, o cantilenă modală în rubato, un limbaj muzical ce rezultă dintr-o succesiune de acorduri placate geometrice şi gravitaţionale etc.) şi până la comedia – mister *Das Weltkonzil*.

În *Cantata I "Înălţarea" pentru soprană, bariton şi orchestră de cameră*, pe versuri de D. Păcuraru, de Iulia Cibişescu şi anume în a doua secţiune a părţii a III-a, polimorfia limbajelor este prezentă prin suprapunerea unei teme de

passacaglie, în ritm măsurat (preluată din partea a II-a a lucrării) – la corzi grave – cu sprechgesang-ul foarte cromatizat, în ritm liber, al vocilor soliste. Cele două limbaje sunt diferite nu numai din punct de vedere melodico – ritmic cât şi ca expresie, realizându-se o suprapunere a două planuri diferite:

- abstract – sprechgesang
- concret – tema de passacaglie, basul ostinat

Exemplul 9

Şi în Ciclul de lieduri pentru soprană şi violă *Sentimentul eonic* pe versuri de Dan Damaschin ale aceleaşi compozitoare, în liedul “Nimeni nu ţine minte cântecul” se remarcă suprapunerea a două limbaje diferite: cântecul pentacordic gen colindă, în ritm giusto – silabic şi tempo alert (MM= 140) – la soprană, cu limbajul modal hipercromatizat, în tempo mai rar (MM = 90) – la violă, producându-se în acest caz şi o politempie.

Exemplul 10

De altfel, în liedul *Încă un răstimp* al aceluiaşi ciclu se poate vorbi tot de o polimorfie de limbaje, de data aceasta suprapunându-se limbajul omofon modal gen “colindă” cântat în pizzicatto la violă, cu limbajul hipercromatizat, modal, în valori mici, ce apare în puseuri de tensiune – la voce, polimorfia generând un plan meta de recepţie al mesajului expresionist al textului. Este o suprapunere a continuului (a stabilului cu iz arhaic, cântat în piano, la violă) cu discontinuul (brutal, cu o melodică dificilă, în forte, la soprană), asemănându-se din acest punct de vedere cu *Clepsidra I* a lui Vieru sau cu *Întrebarea fără răspuns* a lui Ives.

Exemplul 11

Polimorfia limbajelor muzicale aparţinând sistemelor de acordaj diferite vizează acel demers creativ axat pe compoziţia cu mai multe paradigme, înţelegând prin paradigmă un “lucru care se ia drept model”[9], caracterizat prin incomensurabilitate.

La baza acestor paradigme stă un sistem de acordaj care va influenţa parametrii muzicali (melodia, ritmul, armonia, scriitura) ce determină caracteristicile acestor paradigme.

Luând ca punct de plecare sistemul de acordaj, vor exista tot atâtea paradigme corespunzătoare celor nouă sisteme de acordaj enunţate anterior. După alţi teoreticieni, structurarea paradigmelor are în vedere factorul cultural, clasificarea lor reducându-se la două (corespunzătoare culturilor muzicale ale lumii): prima ilustrată de gândirea muzicală occidental – europeană, fiind o “paradigmă culturală predicativă” (narativă, ce pune accent pe latura constructivistă şi implicând un travaliu arhitectonic), iar cea de-a doua, ilustrată de muzicile tradiţionale extra-europene – tibetane, indiene, bugandeze, etc. – fiind o “paradigmă culturală atributivă”[10] (contemplativă, incantatorie, metaforică).

În *Lamento e coro* din opera *Orestia II* de Aurel Stroe paradigmele (corespunzătoare limbajelor muzicale) diferite ce se suprapun aparţin a trei sisteme diferite de acordaj: **temperat** (reprezentat de studiul de virtuozitate, cvasi clasic, de la violoncel), **pytagoreic** (în melodia Clytemnestrei, cu vocalize din când în când alternate cu un recitativ), **netemperat** cu glissando – uri între sunete (în “urletele” trombonului)

Exemplul 12

4. LAMENTO E CORO

Allegro ♩= 112
CLITENNESTRA
Molto rubato
Vai
Mal
TROMBONE
MUTES: SOLO TONE • DERBY
Allegro possibile, libero
gliss.
cuivré (gliss.), ben marc.
II. TAMBURO con corda
ORGANO
dolce
VIOLONCELLO
energico, con bravura
CLT.
molto cresc.
Trb.
(gliss.)
II. Tamb.c.c.
Org.
Vlc.

(*) Pour cette section l'accord du violoncelle sera:

133

La O. Nemescu, în lucrarea *Patru dimensiuni în timp IV – Iluminaţii* se remarcă polimorfia de limbaje muzicale aparţinând unor sisteme de acordaj diferite:

- **limbajul muzical emis de sintetizator,** sunetele sintetizatorului fiind trecute printr-un filtru oscilant a cărui frecvenţă centrală oscilează permanent între frecvenţa fundamentală şi cea superioară maximă auzibilă, sintetizatorul având un **acord ţinut cu primele opt armonice ale sunetului fundamental “do”**, fiind dublat şi de sunetele contrabaşilor în divizii
- **limbajul temperat al orchestrei**, bazat pe polifonie de atacuri, pe masă sonoră.

Concertul pentru Daniel Kientzy, saxofon şi orchestră de Myriam Marbé propune încă din prima parte o polimorfie de limbaje, în care limbajul muzical al orchestrei este unul temperat de factură modal – cromatică, în timp ce saxofonul solist intervine cu o structură de multifonice in ritm rubato.

Exemplul 13

În lucrarea *Poezii pentru cvartet de coarde* de Iulia Cibişescu, şi anume in piesa finală (nr. VIII), asistăm la o polimorfie a două limbaje muzicale, primul aparţinând sistemului pytagoreic al cvintelor (la vioara I şi violă) şi al doilea, sistemului temperat prin structura modală de la vioara a II- a şi violoncel.

Exemplul 14

În multe lucrări postmoderne pot exista aşa numite “oaze” polimorfice de limbaje aparţinând unor sisteme de acordaj diferite, dar care nu reprezintă polimorfii propriu – zise de limbaje muzicale, rolul acestor “intruziuni” fiind un rol coloristic (de creare a unei anumite atmosfere) şi nu un rol structural. Spre exemplu, apariţia pe fondul unei muzici aparţinând sistemului de acordaj temperat, a unei structuri de armonice naturale (flagiotele la corzi), nu determină schimbarea paradigmei iniţiale, ci doar “pigmentarea” ei pasageră. Pentru a putea vorbi de o polimorfie propriu-zisă de limbaje muzicale aparţinând unor sisteme de acordaj diferite este necesar un timp mai îndelungat de fiinţare a acestor paradigme într-o operă de artă (uneori chiar o lucrare întreagă) pentru a da răgaz percepiei auditive de a conştientiza existenţa şi coexistenţa lor, ethosul fiecăreia dintre ele cât şi efectul sonor şi psihologic la nivel meta a întregului conglomerat polimorfic.

Toate aceste aspecte ale polimorfiei de limbaje muzicale vizează **parametrul vertical**, prin suprapunerile heterogene de limbaje muzicale. Polimorfia vizează, însă şi **juxtapunerile de paradigme de limbaje muzicale**, **parametrul orizontal** al polimorfiei fiind determinat de **procesul morfogenetic**, aceste tipuri de polimorfii fiind analizate pe larg în Capitolul 4 al lucrării: *Polimorfia în morfogeneză în muzica românească postmodernă.*

3. 2. POLIMORFIA DE MUZICI ŞI METAMUZICA

I. Metamuzica

Într-o accepţiune generală, metamuzica ar fi muzica al cărei obiect este muzica luată ca natură, acest lucru fiind posibil prin faptul că "opera de artă, creându-se, se ia pe sine drept model şi la o mare incandescenţă, autoreflectarea capătă forţa naturii".[11]

În cartea sa, *Cuvinte despre sunete*, Anatol Vieru citează părerile diferite şi chiar opuse referitoare la metaartă, unele susţinând "că nu poate fi vorba de artă metaartistică, metaartă putând fi doar critica de artă; arta ca limbaj direct nu se poate ridica asupra sa însăşi, nu se poate privi din afară. Alte opinii constată existenţa metaartei în planul artistic; arta care foloseşte ghilimele, arta care critică limbajul artistic, arta care ia ca obiect arta - iată ce ar fi metaarta."[12]

Reducând definirea metaaartei la domeniul particular al muzicii, ar rezulta că o muzică ce se inspiră din altă muzică tratând-o ca şi cum ar fi natură, cu scop de a o analiza, de a o critica, implicând distanţarea creatorului faţă de opera de artă ce serveşte ca "model"[13], constituie o posibilă definire a metamuzicii.

Demersul metastilistic, caz particular de metamuzică,[14] este prefigurat prin investirea expresă a sensului etic, "ce determină la stadiul unei complexităţi a mesajului transmis poziţia compozitorului faţă de propria-i întreprindere estetică, de conţinutul semnificativ al datului muzical edificat"[15], afirmă Irinel Anghel, departajând orientarea metastilistică de polistilism, considerând-o ca o privire de deasupra a unui obiect sonor decontextualizat, ce se metamorfozează prin recontextualizarea înnoitoare, diferenţiindu-se de polistilism, care utilizează limbajul obiect ca atare, preluând stilurile netratate şi presupunând accesul imediat la planul vizibil.

Metamuzica, creaţie pe mai multe nivele de reflectare, este determinată în plan componistic de:

1. introducerea "falsului" sau a "doctei neglijenţe"[16], ce determină schimbarea semnificaţiei operei

2. semnificarea unei alte muzici

3. semnificarea muzicii însăşi.

1. Pornind de la enunţul filosofului Karl Popper, care afirma că numai atunci o teorie este adevărată dacă poate fi falsificată, în muzică, un element este adevărat sau fals în funcţie de limbajul în care este inclus. Astfel, dacă într-o muzică tonal - funcţională clasică, se cadenţează la un moment dat pe un cluster, lucrarea este falsă, neviabilă. Dacă, însă, într-o lucrare se paradigmatizează un element fals, lucrarea poate fi viabilă, ea căpătând alt sens, totul depinzând de proporţia în care se aduce falsul[17]. "Docta neglijenţă este o "falsă eroare", detectabilă, de altfel, ca greşeală savantă"[18], o apariţie disimulată a unei ordini superioare care ni se înfăţişează la început ca element accidental, ca hazard.
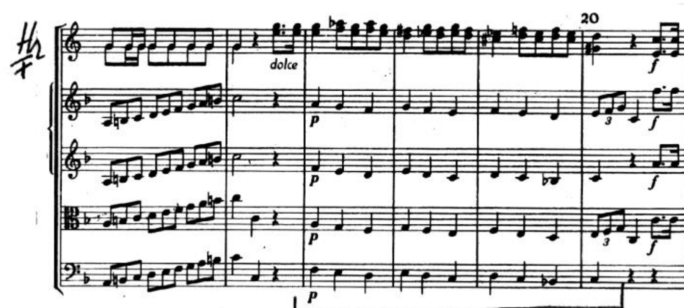
Dintre strategiile de falsare (de deviaţie) propuse de Dan Dediu într-unul dintre studiile sale[19], doar "deviaţia ce aduce un element complet străin de sistemul anterior, pe care se va construi un sistem posterior ei" induce fenomenul meta, acest sistem posterior ei fiind, de fapt, cel al metamuzicii.

Uneori, falsul survine în cadrul unei forme asemenea unui "nor" (generând forma "cloud")[20], care mai întâi "pigmentează" seninătatea desfăşurării muzicale, pentru ca mai apoi, prin paradigmatizare cu ajutorul unor strategii anume, să realizeze o "înnorare" treptată, corespunzătoare schimbării esenţei şi semanticii muzicii anterioare la nivelul creerii metamuzicii.
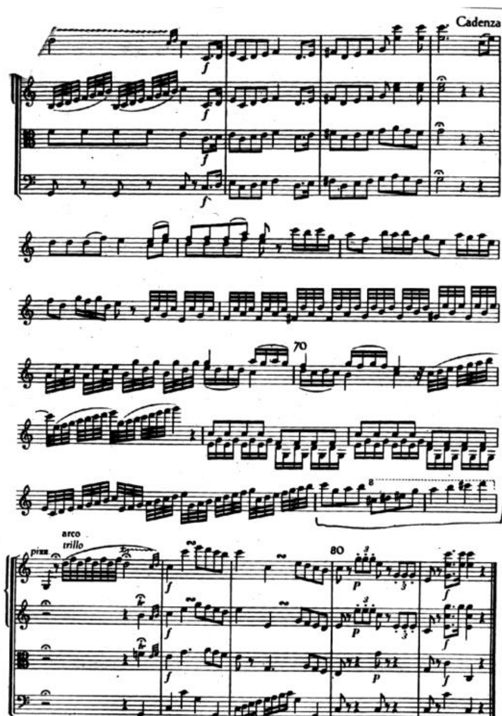
La Mozart, în ***Divertisment***, şi anume în cadenţa finală, sunt introduse elemente false, prin care opera va căpăta o semnificaţie de amuzament, datorită limbajului critic abordat.
O "greşeală" sau o astfel de "doctă neglijenţă" poate produce distrugerea semnificaţiei operei dar şi creerea unei noi semnificaţii.

Tot la Mozart, în ***Gluma muzicală***, KV 522, lucrare ce poartă subtitlul de "Dorfmusikanten-Sextett" ("Sextet al muzicanţilor rurali"), falsurile introduse în textul muzical au tot o funcţie meta, de detaşare a compozitorului prin ironie faţă de partitură, ironia fiind de această dată la adresa executanţilor săteşti, care câte o dată (cum sunt corniştii şi chiar vioara I în cadenţa de pomină din partea a III-a,) nu pot stăpâni materia sonoră[21]. Este un caz de metamuzică realizat prin inducerea "doctelor neglijenţe" mai ales în momentele "cheie" ale discursului muzical, şi anume la cadenţe, prin care semnificaţia iniţială a operei se pierde, ea fiind astfel investită cu noi sermnificaţii: de ironie şi amuzament.

Exemplul 1a:



Exemplul 1b:



Un exemplu de metamuzică asociată cu teatrul instrumental, fără a necesita falsarea ci doar schimbarea sensurilor textului muzical prin reducerea aparatului orchestral datorită plecării pe rând a instrumentiştilor din scenă, se poate remarca în ***Simfonia nr. 45 "Despărţirea"*** de Haydn, unde datorită acestui element de mişcare scenică, corelat cu o scădere treptată a intensităţii orchestrei şi implicit o modificare a calităţii timbrale, semantica şi esenţa lucrării

capătă o nouă ipostază, ipostaza metamuzicii, prin sugerarea ironică a unui alt conţinut al lucrării, decât cel propus iniţial.

Exemplul 2:

Trebuie precizat că nu orice fals apărut într-un text muzical este generator de metamuzică. Astfel, forma "flash" - "definită prin apariţia unei dereglări (în cadrul unui sistem artistic) care este rezolvată prin reîntoarcerea la ordinea sistemică de dinainte"[22] nu se relevă ca fals simulat, ea nedeterminând metamuzica, ci rămânând doar un procedeu al compozitorului de a "mima" existenţa unei deviaţii. Exemple în acest sens le-ar putea constitui în muzica tonal-funcţională deviaţia formală de la structurile pătrate, cum se poate observa în ***Concertul pentru vioară nr.1*** de Mozart, unde atât tema întâi a formei de
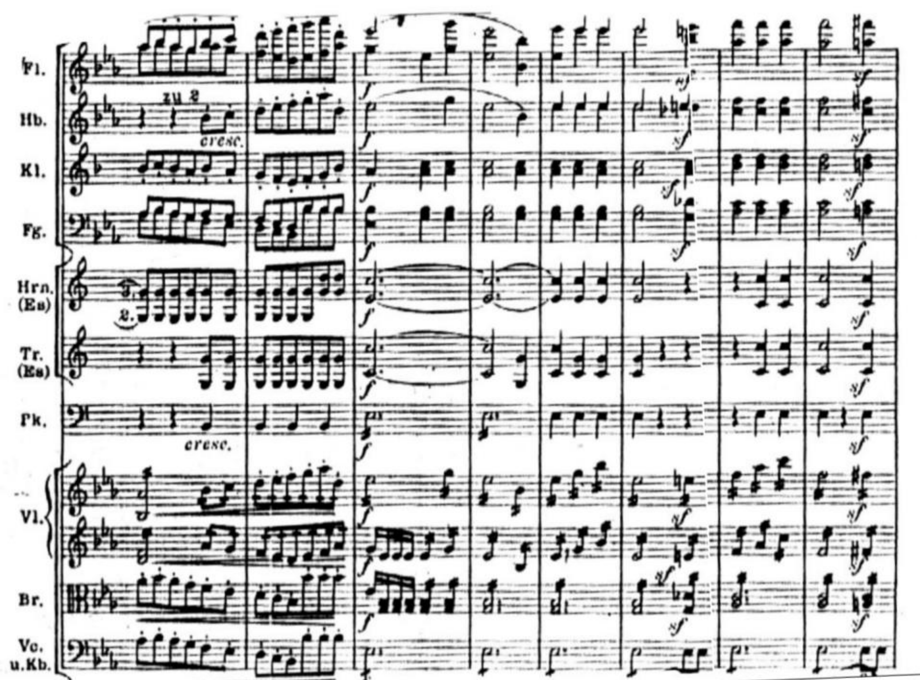
sonată (partea I) cât şi prima secţiune a temei a doua (b1) se substrag cvadraturii clasice.

Exemplul 3a:

Exemplul 3b:

Deasemenea, alte dereglări de tip "flash" se remarcă şi în acele sforzando-uri tipic beethoveniene, pe timpi neaccentuaţi, atât de surprinzătoare faţă de pulsul clasic al metricii, dar în deplină concordanţă cu mesajul dramatic, eroic sau tragic al muzicii sale, nici în acest caz neputându-se vorbi despre existenţa unui plan meta de derulare a muzicii.

Exemplul 4:



Un caz similar de deviaţie "flash" fără implicaţii meta se poate remarca şi în partea întâi a ***Simfoniei a II-a*** de Brahms, în segmentul punţii, unde supriza sforzando-ului pe parte neaccentuată de timp, dublat de investirea sa armonică în funcţia de contradominantă de fa # minor, se va rezolva în măsura imediat următoare, fără alte conotaţii sau deviaţii semantice.

Exemplul 5:

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
(D) Cor. (E)
Tr. (D)
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vlc. e Cb.

2. Alteori, falsul poate apărea chiar de la începutul piesei, în mod declarat, implicând prin muzica propusă semnificarea unei alte muzici, cum este cazul ***Valsului*** din ***Istoria unui soldat*** de Stravinsky, unde armonia e falsă, ritmul de vals râmânând însă corect.

Exemplul 6:

în ***Simfonia Psalmilor*** de Stravinsky, fuga este un fals al fugii baroce prin limbajul critic propus de compozitor.

Exemplul 7:

în piesa intitulată ***Marş*** din ***Mica Suită pentru orchestră*** de Stravinsky, limbajul muzical polimorfic suprapune peste planul ostinat în ritm de marş executat la corzi în pizz., când o melodică într-un mod doric urmată de o melodică într-un "fa major" ce o virează spre lidic, apoi într-un "do major", nici una din aceste apariţii în ritm pregnant de marş necadrând cu acompaniamentul care

este pe o dominantă de "re minor" şi necadrând nici cu melodia clasică de marş. Este de fapt o metamuzică, o parodie la marşul clasic.

Exemplul 8:

în ***Valsul*** din ***Mica Suită pentru orchestră*** de Stravinsky, acompaniamentul tipic de vals de la cei doi clarineţi, se situează în tonalitatea "re major", în timp ce melodia valsului este de factură modală, neavând nici o dependenţă, faţă de tonal-funcţionalismul acompaniamentului. Este din nou un caz de metamuzică prin criticarea ideii de vals clasic cu ajutorul falsului ce intervine ca o disjuncţie între planul acompaniamentului şi cel al melodiei.

Exemplul 9:

De fapt, întreaga suită este o pseudosuită clasică, muzica încercând să critice prin parodie şi ironie câteva dintre vechile piese ale suitei, semnificând, deci, o altă muzică ce este adusă prin falsificare cu scopul de a o critica, de a se situa deasupra ei, la nivelul metamuzicii.

Un caz asemănător, de metamuzică realizată prin semnificarea unei alte muzici bazându-se pe aşezarea muzicii originale într-un alt context, de această dată prin apelare la citat, este piesa ***Tortues*** din ***Le Carnaval des animaux*** de Saint Saens, unde autorul utilizează tema din ***Orfeu în Infern*** de Offenbach, cântată de corzi într-un tempo de două ori mai rar decât originalul, fiind acompaniată de pianul solist în acorduri şi dorind să sugereze în mod ironic mersul foarte lent şi uniform al broaştelor ţestoase.

Exemplul 10:

No 4 Tortues – Schildkröten 13

Andante maestoso

Piano I

Andante maestoso

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

Contrebasse

Piano I

Vn I

Vn II

A.

Vcelle
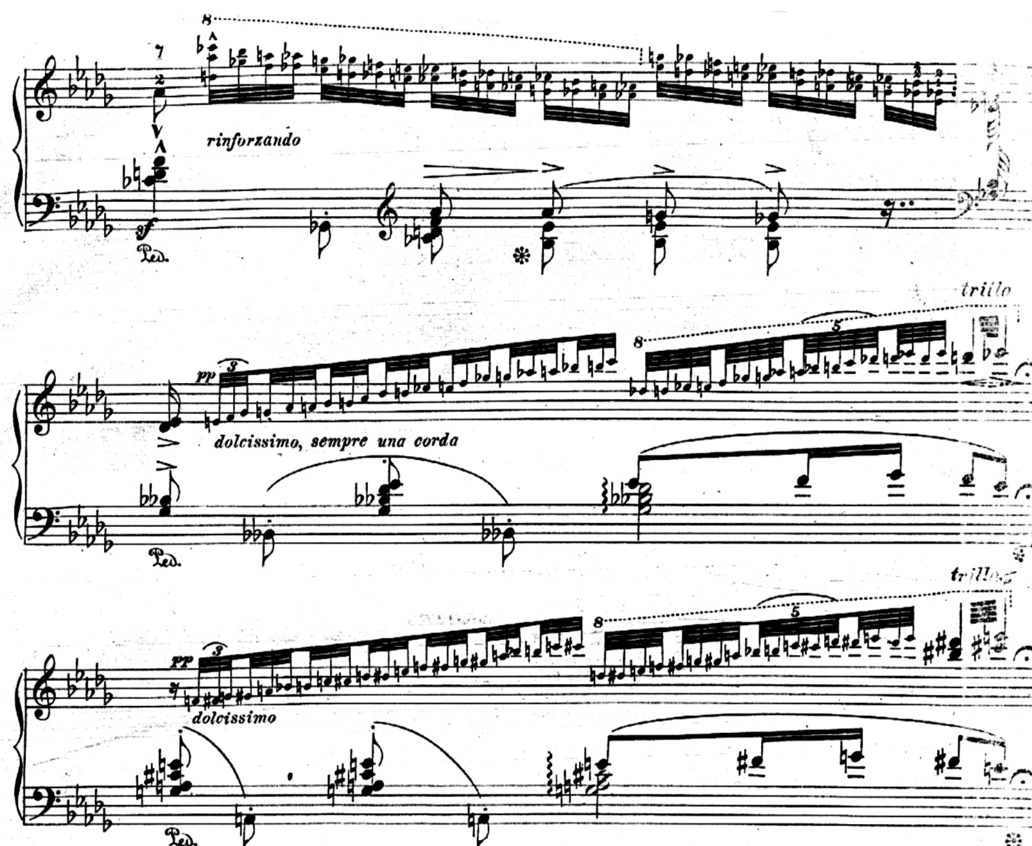
Cb.

*) Motif extrait de "Orphée aux Enfers" d'Offenbach et reproduit avec l'autorisation de M. Heugel, Éditeur-Propriétaire.
Motiv aus „Orpheus in der Unterwelt" von Offenbach, wiedergegeben mit Genehmigung des Eigentümers der Verlagsrechte, M. Heugel.
(Anmerkung in der Originalausgabe)

E. P. 12675
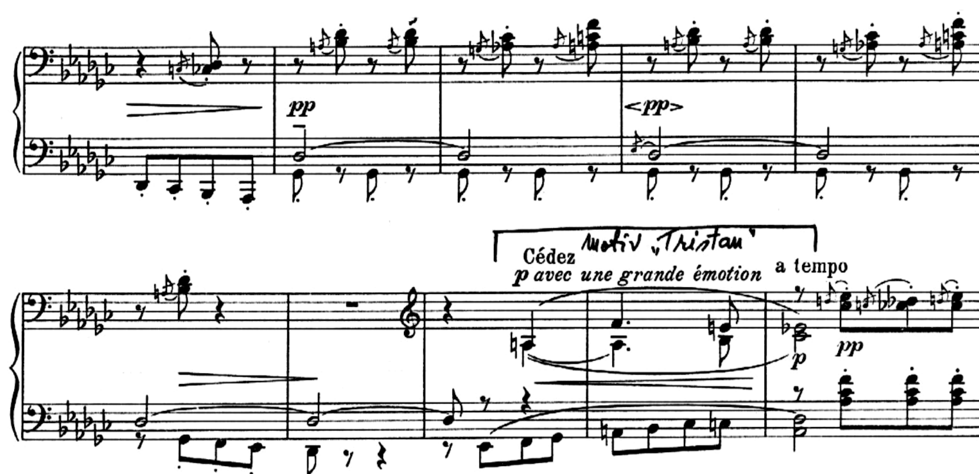
în ***Parafrazele*** lui Liszt după opere de Verdi, procesul metamuzical se realizează prin reverberaţiile pe care le au citatele din muzica lui Verdi asupra conştiinţei lui List prin recontextualizarea lor, prin schimbarea semnificaţiei cu ajutorul contrapunctărilor specifice muzicii de virtuozitate lisztiene.

Exemplul 11:



La Debussy, intruziunea citatului de o anumită factură pe fondul unei muzici de o cu totul altă factură produce o răsturnare a semanticii lucrării şi totodată un plan meta de abordare, cum reiese şi din piesa ***Goliwogg's cake-walk*** din ciclul pentru pian intitulat ***Colţul copiilor*** în care pe fondul unei muzici de jazz apare la un moment dat un citat din Wagner, motivul "Tristan", care, însă, curând va fi asimilat de limbajul debussian, rămânând ca o amintire a unei muzici uitate.

Exemplul 12:



Tot o metamuzică propune şi Cage în lucrarea sa ***Cheap imitation***, luându-şi ca punct de plecare oratoriul ***Socrate*** de Satie (lucrarea ce reliefează"poezia uscăciunii didactice"[23]). Cage lucrează după tehnica numerelor aleatoare luată din I Ching – ul chinezesc (acea carte a oracolelor), fixând

operatorul de alegere în piesa lui Satie, intervenţia creatoare a lui Cage fiind alcătuirea acestui program constând în stabilirea operatorilor şi a restricţiilor. Creerea acestui tip de metalimbaj bazat pe jocul de numere aleatoare raportat la o muzică de bază are scopul de a distruge orice subiectivism în creaţie, prin aceasta, lucrarea situându-se într-o sferă a abstractului, proprie filosofiei Zen.

Nu toate muzicile ce apelează la citat sunt, însă, forme de metamuzică. Astfel, aşa - numitele muzici "descriptive", bazate pe imitarea unor "muzici" ale naturii, a cântecului păsărilor, (spre exemplu în ***Simfonia a VI-a, "Pastorala",*** de Beethoven sau în "oiseaux" - urile lui Messiaen) nu sunt metamuzici deoarece, prin aceste incluziuni, autorii lor nu doresc să schimbe esenţa muzicii printr-o detaşare critică faţă de fenomenul citat, ci din contră, fenomenul se încadrează perfect în atmosfera evocată de compozitor, oferind o şi mai mare autenticitate programatismului lucrărilor.

Exemplul 13:

Metamuzica poate îmbrăca uneori şi forma metalimbajului sau a metasintaxei, atunci când autorul introducând falsul într-o lucrare are scopul de a critica un limbaj sau o sintaxă prin distrugerea esenţei lor. De exemplu, în ***Marele coral*** din ***Istoria unui soldat*** de Stravinsky, este distrusă ideea esenţei baroce de coral cât şi sintaxa desfăşurării omofone, prin faptul că acest coral

scris într-un limbaj modal cu elemente atonale foarte disonant ca factură dar cadenţând pe acorduri majore, devine o ruină care produce un sentiment de melancolie, de regret, la gândul ce ar fi putut fi.

Exemplul 14:

În ***Rag-Time*** - ul din aceaşi lucrare de Stravinsky, prin schimbarea armoniei, a orchestraţiei, prin falsările melodiei este criticat limbajul muzicii de caffé-concert, datorită schimbării esenţei acestei muzici.

Exemplul 15:

3. Cea mai înaltă reflectare a metamuzicii este determinată de semnificarea muzicii de către ea însăşi, de autoreflectarea ei, cum este cazul lucrării ***À la maniere du Chabrier*** de Ravel, în care coexistă trei nivele de limbaj[24]:

a. duetul din ***Faust*** de Gounod

b. improvizaţia lui Chabrier pe tema duetului

c. reflecţia lui Ravel asupra improvizaţiei lui Chabrier

generatoare a două nivele ale metamuzicii:

a. metamuzica I generată de improvizaţia lui Chabrier pe o muzică - reper

b. metamuzica II generată de reflecţia lui Ravel la metamuzica I considerată muzică-reper

în ambele cazuri de metamuzică există un element stabil care este preluat din textul originar-duetul din ***Faust*** de Gounoud- şi anume, gramatica muzicală, care rămâne aceeaşi.

II. Polimorfia de muzici şi metamuzica în postmodernismul muzical românesc.

Înainte de a discuta despre polimorfia de muzici şi relaţia ei cu metamuzica, este necesar de făcut departajarea între "muzică" şi "limbaj muzical", deoarece până la un anumit punct, noţiunea de "muzică" ar face corp comun cu cea de "limbaj muzical" (în concepţia unor teoreticieni), ţinând cont de apartenenţa muzicii la un anumit curent sau epocă, investite cu anumite caracteristici de scriitură, de sistem tonal, orchestraţie, armonie, polifonie etc.

Mai departe, însă, muzica are o independenţă proprie, ridicându-se deasupra caracteristicilor de limbaj şi chiar departajându-se de ele. Astfel, fiecare concepţie muzicală de la origini şi până în prezent este un opus unic, un tot unitar, având o semantică şi o constituire nerepetabile. Din acest punct de vedere, polimorfiile de muzici ar viza în structurare în afară de cele două tipuri de bază:

- **polimorfiile verticale, ale suprapunerilor de muzici diferite**
- **polimorfiile orizontale, ale juxtapunerilor de muzici diferite, generat de fenomenul morfogenezei-vezi capitolul 4, şi un al treilea tip**
- **metamuzica,**

văzută ca treapta cea mai înaltă de polimorfie, ca reflectare a unei muzici de către altă muzică şi în ultimă consecinţă, de autoreflectare.

Muzicile ce se înscriu în cele trei tipuri de bază polimorfice vor aparţine fie:

a. aceluiaşi sistem de acordaj

b. sistemelor de acordaj diferite

Pornind de la Mahler, care în ***Simfonia a III-a*** realizează polimorfii de muzici suprapunând sau juxtapunând muzici ce aparţin diferitelor categorii sociale (o muzică a săracilor, o muzică religioasă, o muzică a copiilor) sau de la Ives, care în ***Simfonia IV-a*** suprapune muzica de paradă a sărbătorilor americane cu coralul protestant şi cu o muzică a cântecelor populare americane, polimorfiile de muzici în creaţia românească din prima jumătate a secolului XX cât şi din perioada postmodernă, vizează paradigme foarte diferite ca limbaj, plasarea lor în cadrul aceleaşi lucrări depinzând de intenţiile componistic-semantice, de mesajul lucrării cât şi de personalitatea fiecărui compozitor.

Astfel, dacă Enescu în finalul ***Poemei române*** suprapune Imnul Regal (adus ca citat) cu o muzică proprie, subliniind prin această polimorfie verticală tensiunea şi măreţia punctului culminant, Mihail Jora, în lucrarea ***Variaţiuni pe o***

temă de Schumann Op.22 pentru pian pleacă de la citat, urmând ca variaţiunile de caracter să suprapună muzica schumaniană cu o muzică creată de Jora, care este una de factură modală.

Exemplul 16: Jora – *Variaţiuni de o temă de Schumann*

La compozitorii postmoderni, polimorfia de muzici se realizează uneori prin suprapuneri sau juxtapuneri de muzici aparţinând mai multor sisteme de acordaj diferite, cum este cazul creaţiei lui Aurel Stroe care propune, spre exemplu, în comedia - mister ***Weltkonzil*** structurări polimorfice orizontale, unde două muzici diferite aparţinând a două sisteme de acordaj diferite (slendro şi temperat) se juxtapun în melodica vocii (în concordanţă cu sensurile textului cântat), totodată existând şi o polimorfie verticală de muzici rezultată prin suprapunerea melodicii vocii şi a corzilor (în sistemul slendro) cu muzica xilofonului care este în sistemul temperat.

Exemplul 17:

În partea a doua ***Sonatei I pentru violă şi pian*** de Iulia Cibişescu, polimorfia de muzici vizează aspectul vertical prin suprapunerea unei muzici de colindă românească (la violă) cu o fugă serial-liberă la pian (ambele muzici aparţinând de data aceasta aceluiaşi sistem de acordaj: cel temperat).

Exemplul 18:

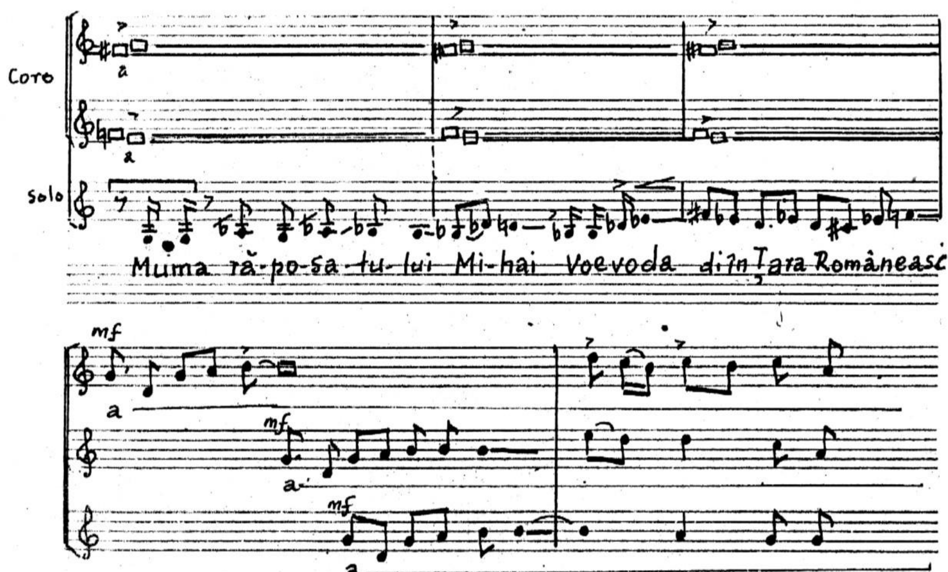
În partea a treia a aceleiaşi lucrări, polimorfia de muzici capătă de această dată un profil orizontal prin plasarea temei întâi într-un registru al muzicii bizantine, ea fiind juxtapusă temei a doua care este o muzică de tip cromatic-modal, foarte tensionată ca expresie.

Exemplul 19:

La Cornel Ţăranu, în lucrarea ***Testament pentru voci egale (sau cor mixt) şi contraalto solo*** se remarcă suprapunerea unei muzici a citatului bizantin (la cor) care este o muzică modal-diatonică, cu muzica recitativului vocii, creată

de compozitor, care este modal-cromatică, înscrisă în sfera bocetului popular românesc, generând prin aceasta o polimorfie verticală de muzici.

Exemplul 20:



Metamuzica, treapta cea mai înaltă de structurare polimorfică, presupune o atitudine de transcendere a unei muzici pe fondul unei alte muzici prin concentrarea ei sonoră într-o nouă viziune, cu un limbaj propriu compozitorului ce iniţiază demersul.

Instrumentul de lucru atât pentru compozitor cât şi pentru analist în acest caz este metalimbajul ("un limbaj ce vorbeşte despre alte limbaje"[25]) care are rolul de a comenta limbajul-reper aflat la baza lui. Metamuzica impune o detaşare faţă de muzica - reper, o "privire de deasupra a unui obiect sonor decontextualizat, ce se metamorfozează prin recontextualizarea înnoitoare"[26], compozitotul extrăgând anumite elemente din muzica la care se raportează şi creându-le alt context de existenţă sonoră. Operaţiile de decontextualizare şi recontextualizare ale muzicii referenţiale vizează dilatări sau condensări în timp şi spaţiu ale elementelor extrase, deformări, transfigurări, astfel încât să se păstreze în diversele ipostaze, "duhul" muzicii referenţiale.

Polimorfia de muzici în varianta metamuzicii va avea, deci, în principal două straturi:

- **stratul muzicii referenţiale**
- **stratul muzicii meta**

ţinând cont de faptul că stratul muzicii referenţiale se poate multiplica de n ori în funcţie de căte operaţii meta stau la baza reflectării.

în postmodernismul muzical românesc, metamuzica este generată de:

a) **apropieri şi distanţări faţă de muzica-reper luată ca citat**
b) **apropieri şi distanţări faţă de muzica-reper considerată în varianta ei fragmentată, descompusă, variată**
c) **contemplarea esenţei muzicii-reper**
d) **reflectarea altor metaarte (metaliteratură, metapictură, etc.)**
e) **autoreflectare (prin dimensiunea arhetipală)**

Ede Terényi propune o variantă proprie metamuzicii în lucrarea ***In Memoriam Bakfark- Simfonie pentru orchestră de coarde,*** prin apropieri şi distanţări ale muzicii-reper (o muzică renascentistă aparţinând lui Bakfark) de

nivelul meta al reflectării, al privirii de deasupra sau din interiorul esenţei muzicii-reper văzută prin filtrul sensibilităţii compozitorului contemporan.

Cele zece secţiuni ale lucrării conţin oaze ale muzicii de bază cu tot ce înseamnă polifonie (imitatii în stare directă, în inversare etc), evoluţii celular-motivice cu virări lente spre o gândire armonică proprie lui Terenyi (conţinând structurări polimorfice de acorduri gravitaţionale cu sunete adăugate şi acorduri geometrice), cum reiese, spre exemplu, din partea a doua a lucrării.

Exemplul 21:

În prima parte a aceleiaşi lucrări, virajul spre metamuzică se face brusc, abrupt, cele două paradigme muzicale juxtapunându-se ca într-un desen de colaj, planul metamuzicii având, aici, valenţele unei reverberaţii ritmice (cifrele 11-30, prin acele "battutta con le dita" pe un ritm dat fără notarea înălţimilor) sau melodice (cifrele 33-65, în minimalismul sunetelor emise prin corzi libere) ale acordului de încheiere a secţiunii muzicii-reper văzut într-o ipostază diferită (ca acord generat de sunetele celor patru corzi, la toată orchestra).

Exemplul 22:

IN MEMORIAM BAKFARK

SIMFONIE PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE

SIMPHONY FOR STRINGS ORCHESTRA

TERÉNYI EDE

La Terényi, muzica referenţială este prezentată în varianta ei palpabilă, tangibilă, urmând ca prin meditaţiile compozitorului, aceasta să fie decontextualizată, depersonalizată, rămânând doar sub forma unei idei, în stratul metamuzicii, urmând ca apoi să se revină la planul concret referenţial. Tot procesul metamuzical, aici, este alcătuit dintr-un lanţ de feed-back-uri între transmiterea realităţii şi percepţia esenţei decontextualizate care va implica noi impulsuri ale muzicii-reper şi tot atâtea reverberaţii în metamuzică.

Cu totul altă viziune asupra metamuzicii propune H.P.Turk în ***Meditationen über KV 499 fur streichquartett,*** unde muzica mozartiană, ce se constituie ca plan al muzicii de referinţă în modelul polimorfic meta, suferă un proces de descompunere, de fragmentare în motive şi celule motivice care se vor recontextualiza în noi materializări proprii meditaţiei compozitorului. Astfel, tricordul minor cât şi cel cromatizat, motivul suspinului, cât şi preluările de tempo-uri (din cele patru părţi ale muzicii-reper) vor constitui pietrele de construcţie ale demersului metamuzical.

Exemplul 23:
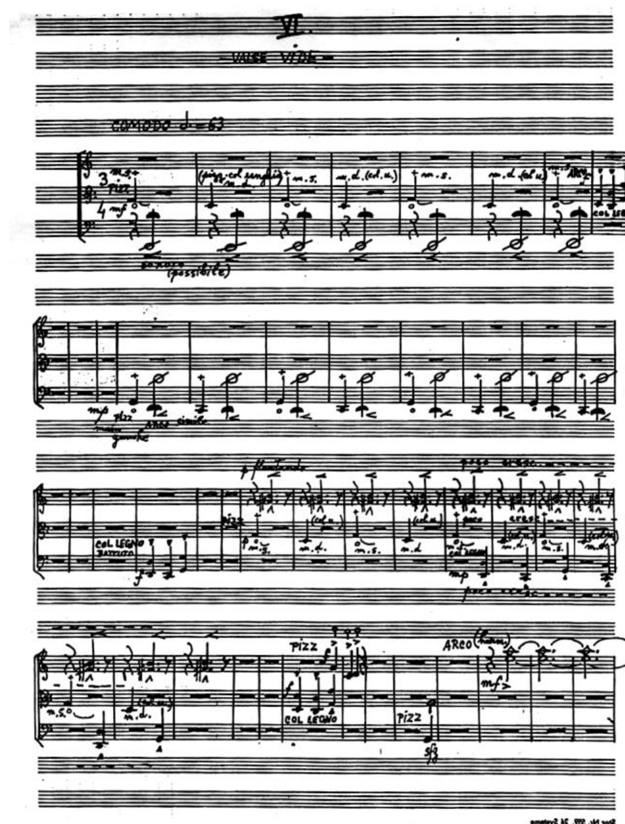
O viziune similară de creere a metamuzicii pornind de la o muzică-reper ce constituie tot un opus mozartian este ***Cvartetul de coarde nr.2*** de Dora Cojocaru, unde demersul metamuzical al autoarei pleacă de această dată de la citare textuală a unor fragmente mozartiene, pe care ulterior le va descompune în motive şi submotive, transformându-le prin diverse procedee până a ajunge la esenţa muzicii de referinţă, pe care o recontextualizează infiltrând-o în substanţa muzicii proprii.

La Aurel Stroe, în lucrarea ***W.A.Mozart-Sound Introspections*** - şase piese scurte pentru trio de coarde (lucrare dedicată "Societăţii Române Mozart") - după o scurtă introducere în tutti cu sonorităţi distorsionate, bazată pe motive mozartiene din KV 550, ce poate fi percepută ca o "alunecare" meditativă de tip metamuzical, apare muzica-reper reprezentată şi aici de citat textual, ce foarte curând va fi substituită de o nouă glissare în planul meta, văzută ca un ecou la introducere.

Exemplul 24:

Dacă primele cinci piese pot fi privite ca apropieri şi îndepărtări de la planul concret al muzicii-reper spre un plan abstract critic al metamuzicii, piesa a şasea, ***Valse vide*** poate fi percepută ca o secţiune nepereche a întregului prin neparadigmatizare, prin ritmul de vals care apare de nicăieri, prin efectele speciale de bătut în corpul instrumentelor cu diferite intensităţi şi în diferite moduri, toate aduse cu scopul realizării unui plan meta de distanţare a muzicii faţă de o muzică-reper. "Il ne faut pas oublier que la valse reste - meme videe de contenu-une danse de salon", afirmă Aurel Stroe într-o notă explicativă către instrumentişti, referindu-se la această ultimă piesă, acest vals vid de conţinut, dar care mai presus de toate rămâne un dans de salon. Este o metamuzică şi prin vidarea de conţinutul melodic al unui vals propriu-zis, rămânând doar ritmul de vals decontextualizat şi ale cărui apropieri faţă de tema de Mozart sunt doar mimate.

Exemplul 25:



În lucrarea ***Muzeu Muzical*** de Anatol Vieru, polimorfia de muzici generatoare de metamuzică are în vedere în planul muzicii-reper, preludiul primei fugi în do major din ***Clavecinul bine temperat*** (caietul I) de Bach, care va fi privit "ca un măr, ca o bucată de natură, ca ceva care există în sine, scos însă din contextul său cultural."[27]

Anatol Vieru realizează o distanţare faţă de model prin contemplare, creând planul metamuzicii, astfel din înlănţuirea de acorduri ale lui Bach, autorul reţine doar "sunetele legate între ele de la un acord la celălalt[28] (notele comune), orchestrând tocmai aceste legato-uri", "întruchipându-le prin umbre de sunete"[29]. Are loc o "alchimie" muzicală prin punerea în acţiune a mijloacelor muzicale noi precum bruiajul unei muzici, eroziunea ei, apariţia la un moment dat a spectrelor sonore ale unor "păpuşi şi clopoţei şi un fel de amprente sonore ale instrumentelor de coarde"[30], cât şi resuscitarea unor vechi forme muzicale precum passacaglia şi ciaccona.

În compoziţia ***Ecran*** pentru orchestră, de acelaşi autor, materia sonoră, ecran populat de efemeride ce proliferează, se prezintă ca un "cazan de ebuliţie"[31] în care materia muzicală devine tot mai incandescentă. Către sfârşitul piesei, printre "lavele" scoase la iveală se aud frânturi din ***Poemul extazului*** de Skriabin, muzica asupra căreia s-a concentrat demersul creator realizând metamuzica.

Tiberiu Olah, atât prin ***Obelisc pentru Amadeus*** (reflecţie metamuzicală la creaţia mozartiană) cât şi prin ***Simfonia a III-a- Metamorphoses sur la Sonate a la Lune***, "ce transformă materialul armonic al începutului sonatei beethoveniene într-un complex, păstându-i acestuia totuşi trăsăturile recognoscibile"[32] propune metamuzica privită ca stadiul cel mai înalt al polimorfiei de muzici prin acele compatibilităţi dintre o muzică aparţinând unui sistem

armonic tradiţional şi altă muzică (reflecţia ei) într-un sistem armonic complex contemporan.

Tot sferei metamuzicii i se circumscriu două opusuri ale lui Adrian Iorgulescu, ***Simfonia a III-a,*** "ce întreprinde o acţiune morfogenetică asupra unui coral bachian, ce apare în final redimensionat în varianta corală şi opera ***Revuluţia*** după ***Conu Leonida faţă cu reacţiunea*** de I. L. Caragiale, adăpostind o explozie în intimitatea discursului fonic a mai multor orizonturi temporale suprapuse sau succesive: timpul eroilor piesei, conţinându-l pe cel al falsei lor aventuri, timpul opusului muzical (al dramaturgiei sale cinetice), amprenta subiectiv-temporală a lui Caragiale (a existenţei din afara universului imaginat) şi evident, suprapusă acestora, cea proprie, actuală, a compozitorului. Elementele de recuzită muzicală la care apelează Adrian Iorgulescu - un marş, o romanţă, un vals, muzică de flaşnetă - sunt ironizate în consecinţă prin procedee muzicale diverse: distorsiuni, bruiaje, reorientări, stilizări caricaturale, ce pun o dată în plus în discuţie parodia"[33]. Referindu-se la acest opus, şi la modalităţile de parodiere, Dinu Ciocan afirma că acestea se obţin "prin prezentarea unei muzici având o semantică de o anumită factură, într-un context semnificativ diametral opus", realizându-se prin aceasta caracterul critic, satiric al opusului în concordanţă cu textul caragialesc.

În muzicile cu text, nu rareori metamuzica este determinată de metapoezia sau metatextul utilizat de compozitor, distanţările, limbajul critic existent în textul literar, luat ca punct de pornire pentru demersul creator muzical, reflectându-se prin parametrii proprii muzicii în metamuzică, după cum se poate remarca atât în opera ***Revuluţia*** lui Adrian Iorgulescu, dar şi în alte două opusuri, semnate Nicolae Brânduş (vezi opera ***Arşiţa - "***unde apelul la oferta textului eliadesc asigură posibilitatea realizării unui discurs metamuzical prin solicitarea unor funcţii analoge limbajului sonor"[34]) şi Cornel Ţăranu (vezi ***Cântece nomade*****).**

La Cornel Ţăranu, iniţiumul demersului muzical l-a constituit versurile lui Cezar Baltag, din volumul ***Madona din dud***, care sunt nişte cântece ţigăneşti, neutilizând citatul, ci aduse printr-o transfigurare metaliterară, printr-o aşezare cosmică a problemelor dragostei, morţii, vrăjii, incantaţiei, magiei; Cezar Baltag a folosit pentru aceasta "fragmente întregi sau cuvinte învelite în sonorităţile limbii ţigăneşti chiar când ele nu exprimă nimic în această limbă"[35], utilizând doar sonoritatea particulară decontextualizată şi investită cu un nou sens.

Cântecele nomade de Cornel Ţăranu s-au axat pe acest metalimbaj literar propunându-i o replică şi totodată o uniune metamuzicală.

Exemplul 26:

Iată ce scrie Cornel Ţăranu despre acest opus al său: "Studiind între timp foarte mult tot ce scria Mircea Eliade, tot ce se întâmplă în materie de filosofie indiană, în ritmurile muzicii indiene, am constatat că ele pot să reprezinte o problematică universală într-o formă foarte specifică şi atunci a trebuit să inventez şi un limbaj care să nu fie de tip O.N.T. (în care să avem de-a face cu citate ce în sine nu reprezintă o valoare) ci să topesc nişte elemente caracteristice muzicii ţigăneşti într-o formă specială, nerepetabilă, valabilă numai pentru această lucrare. Rezultatul se vede şi se aude: finalul - Tarot - jocul de cărţi, care reprezintă una din formele magice de chiromanţie, conţine şi o invocaţie a şarpelui, un fenomen folcloric foarte cunoscut (există şi în nuvelele lui Eliade), (…), o serie de invocaţii cabalistice, de zodiac, se folosesc şi elemente de limbă ebraică din ***Cântarea Cântărilor***."

Din punct de vedere muzical, Ţăranu nu utilizează citatul folcloric, ci creează nişte moduri cromatice pe care le combină cu anumite ritmuri indiene. "Am avut surpriza să constat de pildă că unul din celebrele ritmuri indiene se suprapune perfect pe silabele poemului lui Cezar Baltag. A fost un fel de predestinare cred pentru că aceste două elemente - ritmul indian şi vesurile lui Baltag - aşteptau să se întâlnească, ceea ce s-a şi înfăptuit prin mine, care am fost instrumentul acestei întâlniri" mărturiseşte compozitorul Cornel Ţăranu, referindu-se la două elemente artistice aparent dispersate, ce s-au unit la un nivel superior creând metamuzica prin recontextualizare şi creere a unui nou produs semantic, propriu compozitorului.

Exemplu 27:

O îmbinare între metaartă şi metamuzică (muzica fiind văzută ca domeniu particular al artei) se evidenţiază, deci, în acele lucrări muzicale ce transfigurează în limbaj propriu muzicii imagini din alte arte (literatură, pictură, sculptură etc), imagini ce conţin fenomenul meta de transfigurare artistică; un alt exemplu în acest sens se relevă şi în lucrările ***Omagiu lui Bosh*** şi ***Omagiu lui Dali*** de Irinel Anghel, în care autoarea plecând de la semnificaţiile metapicturale ale pânzelor lui Bosh şi Dali, le va transfigura recontextualizându-le în domeniul metamuzicii, vâzută în configuraţia unui limbaj componistic propriu, cu multiple semnificaţii.

La Miriam Marbe, în ***Cvartetul nr.1***, dimensiunea metamuzicală se concretizează prin amalgamarea esenţei a trei muzici: ***Întrebarea fără răspuns*** de Ives, ***Cvartetul de coarde nr.2*** de Enescu, şi ***Cvartetul*** de Bartok, asimilate stilului compozitoarei.
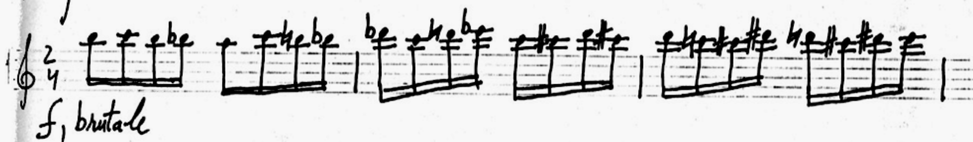
Inflexiuni metamuzicale se pot remarca şi în ultimele lucrări ale lui Dan Dediu: opera ***Post- Ficţiunea*** şi ***Melancolii Gotice***. În ***Melancolii Gotice,*** în cadrul celor treisprezece secţiuni în care sunt împărţite cele trei acte ale partiturii (cu titluri biblice sugestive) se remarcă momente de intruziune, de rappeluri la ***Faust*** -ul lui Gounod şi la ***Walhalla*** din ***Crepusculul Zeilor*** sau ***Cavalcada Walkiriilor*** din ***Aurul Rihnului*** de Wagner, pe care le face să renască, ca momente de metamuzică "îndeajuns pentru a crea o breşă în Timpul fizic"[36].

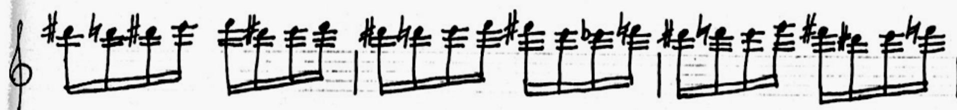
În ***Suita pentru vioară solo - şapte versuri de Bacovia*** de Iulia Cibişescu şi anume în piesa a patra intitulată ***Barbar, cânta femeia aceea***, planul muzicii-reper, acel vals tonal-funcţional va apărea printr-un joc de apropiere-îndepărtare, fiind însoţit în planul meta al decontextualizării de reverberaţiile lui în pasaje melodice cromatice sau în acorduri cu indicaţia "f brutale", ce reprezintă tot atâtea recontextualizări investite cu o nouă esenţă (cea a unei muzicii atonale) în context cu poezia bacoviană.

Exemplul 28:

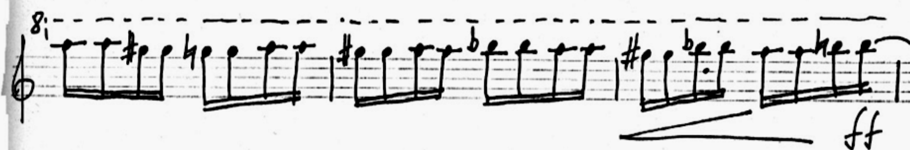
IV Barbar, cânta femeia aceea

Allegro ♩= 95
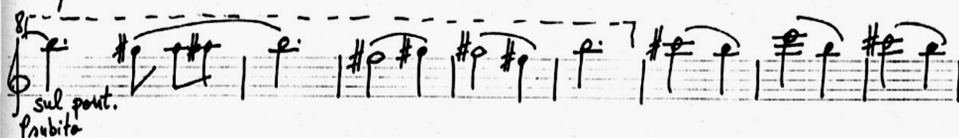


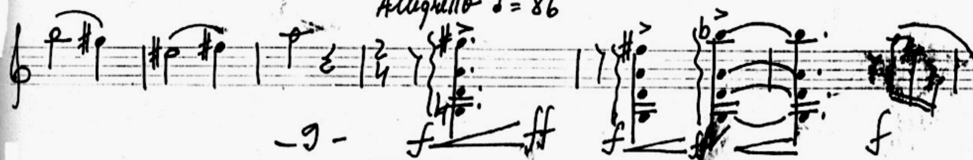






Tempo di vals ♩. = 66





Metamuzica văzută ca proces de autoreflectare prin investirea ei cu o dimensiune arhetipală, ce presupune "o forare în adâncimea limbajului-reper, ca deplasare de la Multiplu la Unu, de la carnaţia stilistică la esenţă, rezultând o muzică stratificată pe trepte de profunzime ale modelelor alese, recte o muzică suprapusă cu înseşi straturile sale prezente în forme din ce în ce mai esenţializate"[37] se evidenţiază foarte bine în creaţia lui Octavian Nemescu (vezi: ***Concentric, Trison, Natural-Cultural, Cvartetul de coarde pentru miezul nopţii, In-Par pentru trombon şi bandă magnetică)***

Lucrarea ***Concentric*** este concepută ca o muzică multistratificată, ce îşi dispune mesajul fonic în trei planuri distincte suprapuse[38], corespunzătoare unei polimorfii de muzici, în care muzicile componente reprezintă reverberaţii ale unei muzici unice descompuse în unităţi:

c. efemeride instrumentale în formă de valuri, construite din cadenţe ce se apropie şi se îndepărtează de armonicele lui Do.
b. cadenţe tono-modale pe armonicele lui Do ce pun în evidenţă istoria şi geografia muzicii
a. armonicele lui Do

şi apoi recompuse în produsul finit al metamuzicii.

Aceste planuri generează o imagine complexă a fenomenului sonor prin parcurgerea verticală a drumului de la Multiplu (dezvoltări, anticipări, punţi, distorsionări - stratul c) trecând prin cristalizări gravitaţionale (3 - 4 sunete - stratul b) şi ajungând la Unu (materia primă, sunetul generator - stratul a). "Într-o viziune metastilistică, straturile sunt integrate organic sub forma unor trepte de esenţializare cu sens descendent sau ascendent" afirma Irinel Anghel referindu-se la acest opus nemescian.

În majoritatea lucrărilor, Octavian Nemescu abordează "acest metastilism arhetipal, în care fiecare strat are un substrat al său, ce-i reprezintă esenţa, integrate organic într-un ansamblu armonios bazat pe fenomenul reflectării cu dublu sens (de la suprafaţă spre adâncime şi invers). Semantica acestui demers, legată de actul reflectării, vizează corespondenţa stărilor arhetipale, de la cea Transcendentă la Reprezentare – ca ipostază culturalizată a sa"[39].

Polimorfia de muzici în cazul autoreflectării prin metamuzică propune deci, fenomenul de transcendere a unei muzici prin propria-i esenţă ca o aplecare sau o ieşire din propriul eu prin diferite stări de metamorfozare. Atât polimorfiile verticale sau orizontale de muzici cât şi metamuzica - văzută ca treaptă superioară de structurare polimorfică - conţin într-un plan fie mai abstract, fie mai concret, nivele de detaşare ale autorului faţă de creaţii – reper sau faţă de propria-i muzică prin inducerea fenomenului meta, a dimensiunii critice de abordare şi reflectare a unui dat artistic.

Astfel, modalităţile de realizare ale polimorfiilor de muzici sunt foarte variate, depinzând de gradul de abstractizare al lucrării, de concepţia compozitorului şi nu în ultimul rând de polivalenţa semantică a demersului creator.

NOTE

1. Stroe, Aurel – Cursul de compoziţie de la Buşteni, 1992
2. Citatul este preluat din volumul "Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX" de Irinel Anghel
3. Popovici, Fred – Structurile atemporalului şi dinamica temporalului în viziunea lui Aurel Stroe în Studii de muzicologie, vol. XV, pag. 95.
4. Coca, Gabriela – "Ede Terenyi – retrospectiva a cinci decenii de creaţie I" – în Revista Muzica nr. 3/1997
5. Manolache, Laura – Ştefan Niculescu" în Revista Muzica nr. 3/1997
6. Anghel, Irinel – op. cit. pg. 68
7. Anghel, Irinel – op. cit. pg. 68
8. Manolache, Laura – Anatol Vieru, în Revista Muzica nr. 2/1996
9. Stroe, Aurel, – Cursul de compoziţie de la Buşteni, 1992
10. Dediu, Dan – *Docta neglijenţă* – în Revista Muzica nr. 1/1996
11. Vieru, Anatol – *Cuvinte despre sunete,* pg.14, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1994
12. Vieru, Anatol – op.cit.pg.16,
13. Cibişescu, Iulia – *Aspecte ale complexităţii în muzica postmodernă românească*, referat prezentat la sesiunea ştiinţifică "Lumea muzicii şi muzicologia", Chişinău, 1997
14. Anghel, Irinel – *Consideraţii asupra conceptului de metamuzică,* în Rev. Muzica nr.3/1992, pg.88
15. Anghel, Irinel – *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Ed.Muzicală a U.C.M.R., Buc.1997, pg.43
16. Dediu, Dan – *Docta neglijenţă*, în Rev.Muzica nr.1/1996
17. Stroe, Aurel – Cursul de vară de compoziţie de la Buşteni, 1993
18. Dediu, Dan – op.cit., pg.69
19. Dediu, Dan – op.cit., pg.75
20. Dediu, Dan – op.cit.,pg.74
21. Codreanu, Petre – Copertă de disc Electrecord, 1984
22. Dediu, Dan – op.cit., pg.74
23. Stroe, Aurel – Cursul de vară de compoziţie de la Buşteni, 1992
24. Stroe Aurel – Cursul de vară de compoziţie de la Buşteni, 1992
25. . Anghel, Irinel – *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Ed.Muzicală a U.C.M.R., Buc.1997
26. Anghel, Irinel – op.cit., pg.43
27. Manolache, Laura – *Anatol Vieru*, Rev.Muzica, nr.2/1996
28. Vieru, Anatol – *Cuvinte despre sunete, - Alchimie*, Cartea Românească, 1994, Buc.
29. Vieru, Anatol – op.cit., pg.35
30. Vieru, Anatol – op.cit., pg.35
31. Manolache, Laura – op.cit
32. Anghel, Irinel – *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Ed.Muzicală a U.C.M.R., Buc.1997, p.44
33. Anghel, Irinel – op.cit., pg.44
34. Anghel, Irinel – op.cit., pg.44
35. Arzoiu, Ruxandra – *Dialog cu compozitorul Cornel ţăranu*, în Rev.Muzica nr.2/1994
35. Petecel Theodoru, Despina - *Permanenţe în S.I.M.N.. Orchestra de cameră Concerto a Academiei de muzică din Bucureşti şi Ansamblul german Partita Radicale,* în Rev. Muzica nr.3/1997
37. Anghel, Irinel – op.cit., pg.44
38. Anghel, Irinel – op.cit., pg.83
39. Anghel, Irinel – op.cit., pg.44 - 45

4. POLIMORFIA ÎN MORFOGENEZĂ ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ

4. I. Fenomenul de morfogeneză în muzică.

Dacă până în secolul XX noţiunea de “Formă” avea o singură accepţiune[1]: aceea a unei organizări finite a materialului, limitată de baremuri spaţiale sau/şi temporale, supusă unei logici imuabile de desfăşurare (vizuală ori sonoră) într-un anume sens predeterminat, după jumătatea acestui secol,existenţa unui cadru stabil, propus pentru prezentarea conţinutului ideatic devine incompatibilă cu exprimarea noilor obiective estetice. Apare necesitatea inaugurării unui nou tipar formal: **cel variabil**, propus pentru prima dată de sculptorul A. Calder, autor al primelor creaţii cinetice. “Simetria şi ordinea nu determină o compoziţie. Aparentul **accident** al regularităţii, controlat astăzi de către artist, este cel care consacră o operă”[2], afirma Alexander Calder.

Acest nou concept formal, cel variabil, bazat pe o viziune a formei văzută ce **proces dinamic** va genera două tipuri de fenomene şi realităti componistice:

a). Forma Deschisă, ce combină intenţionalitatea cu nonintenţionalitatea, raţionalitatea cu aparenta iraţionalitate a traiectelor fonice[3], teoretizată în muzică de compozitorul Earl Brown (care considera conceptul formal ca un “proces complex de evoluţii nu în totalitate raţionale, caracterizate prin existenţa unui lanţ neîntrerupt de cauze şi efecte”) şi în literatură de Umberto Eco[4].
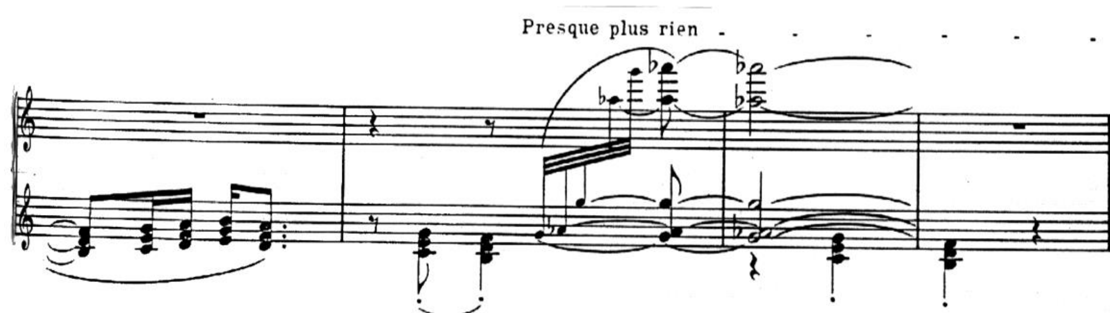
În domeniul muzical forma deschisă există

- în aşa – zisele “**forme tăiate**”
- în muzicile aleatorice (aleatorism al construcţiei)

"Forma tăiată" implică o ruptură definitivă a discursului muzical într-un moment al derulării lui, neexistând conducerea firească spre final sau finalul apărând prematur, pe neaşteptate, fără o determinare a lui. Este o ruptură în ontologia piesei, care nu se mai continuă cu nimic, lăsând interpretului şi publicului libertatea de a-şi imagina o posibilă continuare a acestei forme deschise.

La Debussy, în preludiul pentru pian intitulat "Brouillards", finalul este incert prin repetarea obsedantă a celor două acorduri (în mixtură), primul major şi al doilea micşorat, fiind nişte "rămăşiţe" ale unui discant hexatonal, care la ultima lor apariţie nu se mai continuă cu o ghirlandă de sunete ca la ediţiile anterioare ci rămân nerezolvate, aşteptând parcă o continuare ce nu mai are loc.

Exemplul 1. – Debussy – “Brouillards”



"Debussy evita articulaţiile nete, astfel încât un ascultător cantonat în nişte concepţii rigide ar putea crede că lucrarea începe şi se termină oriunde, germenii

<<formei deschise>> putând fi căutaţi într-adevâr aici. Debussy caută să evite cvadratura geometrică considerând că «imprecizia păstrează misterul» aruncând peste discursul muzical «un văl voluntar» - la un pas de estetica simbolistă, de scriitura cifrată a lui Mallarmé" afirma Cornel Ţăranu[5] referindu-se la libertatea formală în creaţia lui Debussy, forma aici corespunzând naturii intime a fiecărei piese, reinventându-se şi reeliberându-se mereu.

O mostră de "formă tăiată" este şi lucrarea 7 *Hai-Kai* pentru pian şi orchestră de O. Messian, unde discursul muzical se întrerupe brusc ca o întrebare rămasă suspendată în aer aşteptându-şi răspunsul.

Şi la Schönberg fenomenul "tăieturii" ontologice, a morţii survenite pe neaşteptate, care lasă câmp liber imaginaţiei de a continua discursul se poate remarca în lucrări, cum ar fi, spre exemplu finalul operei "Erwartung" unde discursul muzical se volatilizează treptat parcă, printr-un pasaj cromatic în pppp, care creează impresia unei continuări în imaginaţie chiar atunci când nu se mai aude nimic în planul concret sonor.

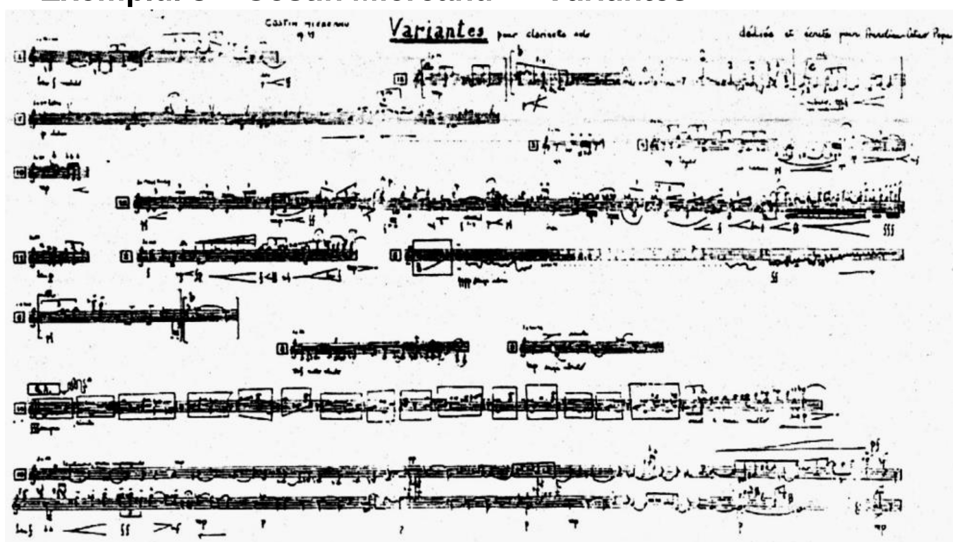
Exemplul 2 – Schönberg – finalul operei “Erwartung”

În muzicile aleatorice, forma deschisă este rezultatul unei colaborări creative şi comunicaţionale între creator şi interpret generând o multiplicitate semantică "aspectul deschis al compoziţiilor afiliat acestui tip de gândire

afectează modul de ordonare a etajului paradigmatic alcătuit din microstructuri încă recognoscibile. Descifrabile de către orice interpret mai mult sau mai puţin traditionalist acestea nu implică explicaţii suplimentare, ci doar aplicarea asupra lor a unor procedee simple între care se pot enumera repetiţia, eliminarea şi direcţionarea segmentelor"[6].

Conceptul de "Formă Deschisă" propriu stării de "Operă Deschisă" a fost adaptat modului personal de scriitură la compozitori români precum Aurel Stroe (prin conceptul de "clasă de compoziţii" se apropie de "Opera Deschisă", abordată într-o viziune personală ca o tentativă originală de a sparge arhicunoscutele canoane formale în lucrarea *Grădina structurilor),* Costin Miereanu (ce tratează "Forma Deschisă" într-un mod mai tradiţional în lucrări ca: *Variantes* pentru clarinet solo - unde lucrarea este divizată în 15 fragmente numerotate aleator, succesiunea executării lor fiind la alegerea interpretului -

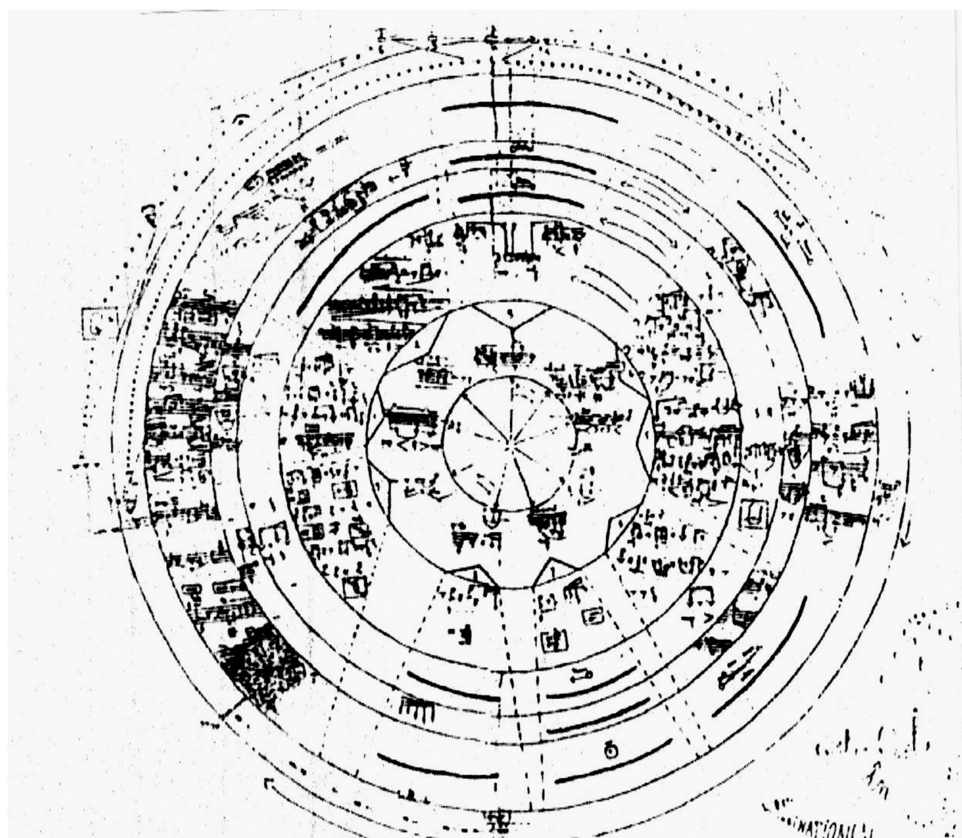
Exemplul 3 – Costin Miereanu – "Variantes"



Finis coronat opus pentru pian şi 6 grupe instrumentale), Mihai Mitrea Celarianu (atât în lucrarea *Glose* pentru alto - în care sintaxa întregului text este o "Operă Deschisă", cu aluzii la *Zyklus* de Stockhausen, partitura fiind alcătuită din secvenţe de lungimi şi densităţi diferite care se citesc în orice ordine, fiecare jumătate a celor două pagini fiind "oglinda" celeilalte jumătăţi prin traducerea recurentă a succesiunii celor şase secvenţe initiale **- (Exemplul 4 vezi pag. 85)** cât şi în lucrarea *Convergenţe II: Colindă),* Ştefan Niculescu (în lucrarea *Eteromorfie* subordonează "Forma Deschisă" exprimării sale structuraliste specifice, prestabilind un număr limitat de înlănţuiri tip ale secţiunilor), Horaţiu Rădulescu (în compoziţia *Capricorn's Nostalgic Cricket* unde atât reperele grafice ale înălţimilor notelor cât şi soluţiile timbral instrumentale sunt aleatorii, ele rămânând la latitudinea interpreţilor), Octavian Nemescu (la care viziunea "Formei" şi a "Operei Deschise" este ancorată gândirii arhetipale, în lucrarea *Combinaţii în Cercuri* unde partitura propune ieşirea din spaţiul sălii de concert pentru a intra direct în comuniune cu Natura Tainică datorită textului lucrării care este alcatuit dintr-un număr de şapte cercuri concentrice ce conţin şase spaţii exterioare lor (**Exemplul 5 vezi pag. 86,** fiind o repică dată lui J. Cage care prin extremismul atitudinii sale absolutizează factura aleatoare a unui gest muzical - în piesa *4'33").*

Exemplul 4 – Mihai Mitrea Celarianu – "Glose" pentru alto

Exemplul 5 – Octavian Nemescu – “Combinaţii în cercuri”



b). Morfogeneza, care ar consta în provocarea unei "catastrofe"[7] care să pună sub semnul întrebării ontologia piesei.

În lucrarea sa, *Modeles mathématiques de la morphogénèse* (1980), René Thom îşi imaginează câteva tipuri de situaţii catastrofale (de rang 1, de bifurcaţie, de tip "coadă de rândunică", de tip "fluture", de sinteză, etc.) pe care le descrie prin ecuaţii matematice elementare.

Acestea, aplicate unui discurs muzical ar putea explica rupturile ce intervin în ontologia unei piese, generând compoziţiile morfogenetice.

În cadrul tiparelor formale tradiţionale, germenii fenomenului de morfogeneză se manifestă:

1. având în vedere juxtapunerea de sintaxe, în:

- formele tristrofice mari cu mijloc "trio” gen menuet, scherzo
- formele tristrofice mari gen uvertură franceză
- variaţiunile duble

2. având în vedere momentele de instabilitate ale balansului între sintaxe sau gramatici muzicale sau între elemente ale acestora, în:

- modulaţie (ca moment de instabilitate între două tonalităţi)
- puntea formei de sonata (ca segment instabil de trecere între două teme)

Formele de menuet sau scherzo implică la un nivel germinativ semantico–ontologic fenomenul de morfogeneză prin trio-ul ce aduce (de obicei) o altă sintaxă muzicală cu implicaţii asupra tonalităţii, orchestraţiei, caracterului, metricii (uneori) faţă de sintaxa propusă în menuet sau scherzo, procesul compensându-se însă prin paradigmatizarea primului element formal A (menuet sau scherzo)

care reapare de cele mai multe ori prin citare textuală cu “da capo". Alteori, revenirea primei secţiuni se instituie doar în forma prescurtată a unei code mai ales în cazurile în care secţiunea iniţială a fost hipertrofiată printr-o elaborare amplă asemenea unei tratări de sonată, ca în cazul părţii a II-a din *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Aici, dacă primul segment (cu caracter de scherzo) proclamă sintaxa polifonă ca bază a întregului edificiu, aflându-se în tonalitatea "re minor", cel de-al doilea segment (cu rol de trio) se axează pe o sinteză a sintaxei monodice cu cea omofone, generând monodia acompaniată, într-un tempo mai aşezat şi plasat în tonalitatea omonimei: re major, cu un caracter elastic, cantabil, bazat pe predominanţa legatoului ca mijioc de expresie. Nodul de interferenţă a celor două sintaxe ce se confruntă: polifonă
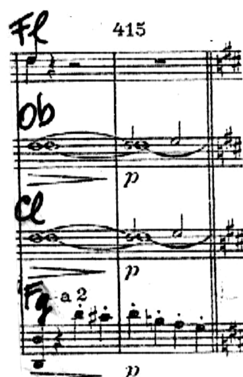
Exemplul 6 – Beethoven – Simfonia IX p. II

şi cea a monodiei acompaniate

Exemplul 7 – Beethoven – Simfonia IX p II

este acel sunet lung ţinut de oboi, clarineţi şi trombon 3, acel "re" în diminuendo care ar reprezenta punctul de sfârşire a vechii sintaxe (polifonă) şi totodată de naştere a unei noi sintaxe (monodia acompaniată). Este un moment morfogenetic, neutru din punct de vedere sonor şi totodată tensionat semantic deoarece conţine alegerea opţiunii de schimbare, de trecere într-o nouă sintaxă.

Exemplul 8 – Beethoven – Simfonia a VII-a



Germeni ai morfogenezei se găsesc şi în uvertura franceză din baletele de curte ale lui J. B. Lully[8], unde cele trei secţiuni ce alternează: A B A aparţin unor sintaxe, orchestraţii şi atmosfere diferite. Prima secţiune (A) aparţine sintaxei omofone, "cu ritmuri simple, unde alterneaza valori lungi si scurte (ritmică trohaică), iar instrumentele cântă toate împreună (tutti), izoritmic. Dimpotrivă, partea mijlocie cunoaşte o restrângere voită a sonorităţilor, care se multumesc la desfăşurarea pe trei voci în contrapunct fugat ... Din această cauză, partea centrală purta denumirea de trio."[9]

Condiţia morfogenetică de a trece dintr-o sintaxă în alta, dintr-o lume în alta este îndeplinită chiar dacă ulterior intervine paradigmatizarea prin repriza de A. Dar, cu toate acestea, momentul de cotitură, de oscilaţie între bazinele de atractori este mai puţin reprezentat, în cadrul uverturii franceze, nefiind vorba despre un fenomen morfogenetic propriuzis.

În variaţiunile duble, tema a II-a va apare foarte frecvent într-o altă sintaxă decât tema I, această trecere dintr-o sintaxă în alta, implicând în germene fenomenul morfogenetic, se poate face fie printr-o juxtapunere a temelor încă de la început, fie printr-un segment instabil de trecere de la o temă la cealaltă temă, sau prin apariţia temei a II-a după un număr de variaţiuni ale primei teme.

În partea a III-a a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, tema a II-a a variaţiunilor duble, care din punct de vedere al apartenenţei sintactice este o monodie acompaniată, va fi juxtapusă temei I (omofonă), trecerea realizându-se printr-un moment de instabilitate morfogenetică determinat de modulaţia cromatică "fa – fa diez". Tema a II-a va fi o altă lume, prin schimbare de tonalitate (re major, aflată în relaţie de terţă cu si bemol major-ul temei I), de caracter, tempo şi metru. **Exemplul 9a şi 9b vezi pag. 89**

Morfogeneza în stare embrionară, latentă se poate remarca adeseori şi în segmentul punţii unei forme de sonată şi mai ales în momentul de oscilaţie, de ambiguitate între vechea tonalitate şi noua tonalitate, între materialul temei I în epuizare şi cel al temei a II-a ce se va prefigura. Un exemplu în acest sens ar fi partea a II-a a *Simfoniei a VIII-a "Neterminată"* de Schubert, unde puntea are dimensiunile unei scurte tranziţii de 4 măsuri, în care întreg discursul muzical rămâne suspendat pe un "sol diez" ţinut la vioara I ce se răsfrânge apoi în arpegiu spre sunetul "mi". Este un moment de instabilitate, de suspans între vechea structura (a temei I) si noul (tema a II-a) care va apare odată cu schimbarea tonalităţii (cu modulatia diatonică Mi - do diez, în acest sens şi modulaţia poate fi privită ca un pion al instabilităţii morfogenetice).

Exemplul 10 vezi pag. 90

Exemplul 9a
Beethoven –
Simfonia a IX-a p. a III-a, T_1

Exemplul 9b
Beethoven –
Simfonia IX, p. a III-a, T_2

În lucrările având formă de lanţ (motete, piese instrumentale baroce, numere ale operei, baletului, missei, etc.) succesiunea segmentelor diferite nu determină fenomenul de morfogeneză deoarece segmentele ce se succed aparţin aceluiaşi tip de gramatică muzicală, diferenţele vizând doar parametrii melodico – ritmici ai discursului muzical şi nu fenomenul de oscilaţie între o gramatică şi altă gramatică, moartea unei sintaxe şi naşterea alteia.

Morfogeneza, proces de transformare a istoriei exterioare a unei lucrări în istorie interioară prin deconstrucţie şi reconstruire a discursului muzical şi implicit a formei, este determinată de:

1. Gramatici diferite (sau sintaxe diferite) ce se juxtapun.
2. Elemente neparadigmatizate, disimetrii.
3. Indecizie ontologică caracterizată prin instabilitate.
4. Hipertrofierea necompensată a unui element structural.
5. Explozia spaţiului unei lucrări datorită polimorfiei de limbaje muzicale.

Exemplul 10 – Schubert – Simfonia a VIII-a – p. a II-a

Morfogeneza în muzică vizează mai ales situaţiile catastrofale generate de rupturi la nivel de gramatici diferite (de exemplu la Gesualdo, Mahler, etc.) decât cele de natură psihologică (ca în cazul uverturii *Egmont* de Beethoven şi anume înaintea segmentului de codă; aici, înainte şi după ruptură se utilizează aceeaşi armonie, aceleaşi instrumente, schimbându-se doar nuanţa şi măsura, dar prin aceasta nu se distruge ontologia piesei, nefiind o situaţie morfogenetică) .

Exemplul 11 – Beethoven - Egmont

La Gesualdo, în ultimele caiete de madrigale există structurări care ţin de gramatici diferite: polifonia renascentistă care moare, funcţionalismul armonic în stare născândă. Acestea, coexistând în cadrul aceleiaşi lucrări conduc la o stare explozivă, rupând ontologia lucrării.

În studiul său, "Bifurcations chez Gesualdo"[10], Aurel Stroe defineşte prezenţa concomitentă, în creaţia lui Gesualdo a unor paradigme ce se prezintă analizei muzicale ca o competiţie între trei câmpuri de atractori: paradigma acordului - obiect, paradigma tonalităţii în stare de formare, paradigma bruiajului polifonic al unui acord. "Este pentru prima dată că un compozitor încearcă prin rupturi în structurile unificatoare ale unei piese să exprime oximoronul de genul: <<durere suavă>> sau <<bucurie dureroasă>> al textelor pe care le utilizează, texte aparţinând poeţilor manierişti ai timpului său"[11] afirma Aurel Stroe referindu-se la juxtapunerile de structuri care nu sunt incompatibile dar nici armonice, ele generând o imagine tăiată a construcţiei sonore. Acest lucru este explicabil prin faptul că "structurile de rezistenţă ale piesei încep să cedeze, deoarece incomensurabilitatea conceptuală transformă fiecare tendinţă a compunerii elementelor în simplă juxtapunere. Dar această juxtapunere este cultivată de

Gesualdo cu scopul de a construi un nivel semantic superior. Dinamica statutului ontologic al piesei nu exprimă o stare de destrămare <<fără speranţă>> ci un proces foarte diferenţiat de compunere şi descompunere simultan situate la mai multe niveluri. În acest fel, scandalul ontologic conţinut în germen în oximoronul manierist a fost tradus în muzică de **compoziţia având o ontologie dinamică**."[12]

În analiza acestor ultime madrigale ale lui Gesualdo se poate remarca o opoziţie între cele două tipuri de sintaxe (sintaxa polifonă şi sintaxa omofonă) care au determinat configurarea morfogenezei privită ca un fenomen de "explozie" a ontologiei lucrării.

Exemplul 12 Gesualdo – Madrigal

sintaxa polifonă **sintaxa omofonă**

Se remarcă aici confruntarea între cele două bazine de atractori: polifonia imitativă renascentistă care pierde tot mai mult teren în favoarea armoniei tonal - funcţionale (care la Gesualdo se îmbină cu o armonie modală). Aceste două bazine de atractori au ca elemente determinante cu rol de influenţă, cromatismul şi acordul – obiect.

Dacă formele sunt dependente de sintaxe[13], în muzicile morfogenetice se va remarca o rupere a formei datorită unei ontologii dinamice generate de juxtapunerea a două sau mai multe sintaxe diferite. În această "luptă" de distrugere şi recompunere a formei la nivel ontologic - semantic se vor forma

nişte bazine de atractori ce vor acţiona pe parcursul piesei în punctele slabe ale regularităţii determinând un fenomen de ezitare, între cele două gramatici diferite, care va genera fisuri morfogenetice.

La Beethoven în partea a III-a a Sonatei pentru pian op. 110, juxtapunerile de sintaxe - omofonă cu elemente de fantezie (în scrierea amensurală, în frecventele modulaţii enarmonice, în acea monodie acompaniată din "arioso dolente")

Exemplul 13a – Beethoven – Sonata pentru pian op. 110, p. III

şi polifonă (în fugă şi în fuga inversă)

Exemplul 13b Beethoven – Sonata pentru pian op. 110, p. III – sintaxa polifonă

produc nişte rupturi la nivelul ontologiei lucrării generând o situaţie morfogenetică.

Reprizele de A şi B echilibrează într-o oarecare măsură forma întregului prin existenta paradigmatizării (forma fiind descrisă pe axa sintagmatică ca:

$ABA^{V}B^{V}C$) dar cu toate acestea, segmentui de încheiere (C) al cărui material nu seamănă nici cu secţiunea omofonă nici cu cea polifonă produce o desimetrie a întregului. Este un element neparadigmatizabil, singular, generator al unei neregularităţi şi implicit al unei tensiuni în perceperea formei.

Exemplul 14 – Beethoven – Sonata pentru pian op 110, p. III

Morfogeneza în stare embrionară există în muzicile ce juxtapun două gramatici diferite, două sintaxe diferite, dar în momentul în care apar paradigmatizări la nivelul acestor sintaxe, apare simetria, şi deci nu se va mai putea vorbi despre o situaţie catastrofală în urma căreia o sintaxă, un limbaj sau o muzică a murit şi s-a născut alta, de alt tip.

Nu trebuie confundată, însă, o muzica morfogenetică cu un colaj deoarece dacă într-o muzică morfogenetică, între paradigmele existente se manifestă o incomensurabilitate de ordin gnoseologic, generatoare a unui tip formal palimpsestic, cu două sau mai multe nivele de cunoaştere, la colaj, paradigmele juxtapuse crează o situaţie de incompatibilitate de ordin existenţial, manifestându-se doar un singur nivel de cunoaştere, cel linear[14].

La Beethoven, în *Simfonia a Vll-a,* partea I, solo-ul de oboi este un element neparadigmatizat, care nu înseamnă colaj pentru că tonalitatea rămâne aceeaşi, fiind urmat de aceeasi sintaxă şi de acelaşi tip de muzică.

Exemplul 15 **vezi pag. 95**

În *Preludiile* pentru pian din volumul al II-lea de Debussy, spre exemplu în *Omagiu lui S. Pickwick* se remarcă o disimetrie profundă, nimic nerepetându-se, discursul muzical fiind conceput în mod caleidoscopic, forţa unificatoare a discursului stând în naraţiunea pe care se bazează lucrarea.

La Mahler, existenţa unui episod static înseamnă un spaţiu neparadigmatizat care nu are nimic comun cu restul, după care se va relua atmosfera iniţială a lucrării, însă acest spaţiu poate fi paradigmatizat în altă lucrare. De exemplu, momentul static din partea I a *Simfoniei a Vl-a* va fi paradigmatizat în partea a II-a a *Simfoniei a Vll-a,* fiind conceput ca un răspuns la distanţă.

Exemplul 15 – Beethoven – Simfonia a VII-a, p I

O situaţie morfogenetică datorată unei indecizii ontologice o constituie *Cvartetul de coarde opus 130* de Beethoven, în care autorul imaginează două finaluri:

1. Marea Fugă
2. O parte în formă de sonată

Dând aceste două versiuni cvartetului, Beethoven a conştientizat că în adâncimea punctului de dinaintea catastrofei (de bifurcaţie) există posibilitatea continuării în două direcţii diferite, lăsând la latitudinea interpretului varianta dorită de final, prin aceasta, lucrarea având şi valenţele unei "forme deschise".

La Mahler, în partea I a *Simfoniei a III-a* există o disjuncţie între planul tonal şi planul tematic, creând o situaţie morfogenetică prin reflectarea unei bifurcaţii a neconcordanţei în permanenţă între cele două planuri[15].

R. Strauss în poemul simfonic *Aşa grăit-a Zarathustra* crează o indecizie morfogenetică în finalul lucrării prin pendularea între două tonalităţi: Do şi Si,

generând un sfârşit incert în concordanţă cu textul lui Nietzsche.

La Bruckner în *Simfonia a* V-a, catastrofa de sinteză declarată în ultima parte, ce implică două sintaxe: omofonia şi polifonia având ca obiect mijiocitor coralul. acel coral care poate fi privit ca un "nod" între armonia romantică şi polifonia fugată şi aflându-se într-un rol de punte între cele două sintaxe, determină o situaţie conflictuală, morfogenetică.

Exemplul 16 – Coralul – Bruckner –Simfonia a V-a

În *Simfonia a VII-a,* a *"Leningradului"* de Şostakovici, în expoziţia de sonată a părţii I există o celulă care la un moment dat devine piatra de contrucţie a unui marş care, plasat în locul tratării, va creşte distrugând structura formală a părţii şi dezechilibrând întreaga simfonie. Este un caz morfogenetic de rupere şi eşuare a echilibrului întregului prin această hipertrofiere a unui element structural, deoarece în celelalte părţi nu mai există ceva asemănător care să echilibreze simfonia.

Exemplul 17 – Şostakovici – Simfonia a VII-a, p I

La Ives se poate vorbi despre existenţa unei polimorfi verticale de limbaje muzicale, deci despre suprapuneri de limbaje sau chiar de muzici diferite (de exemplu, în *Simfonia a IV-a* suprapune o muzică de paradă cu o muzică religioasă a coralului protestant, cu o muzică a copiilor, cu cântece populare americane) mai mult decât de existenţa unei situaţii morfogenetice propriu zise rezultată din moartea unor limbaje (a unor muzici) şi naşterea altora. Muzica lui Ives nu este o imagine explodată ci este un spaţiu explodat datorită faptului că muzica populară americană (spre exemplu) şi muzica cultă nu pot fi cuprinse mental în acelaşi spaţiu.

Idea de morfogeneză la Ives nu se bazează ca în exemplele precedente pe descompunere şi recompunere datorită unei situaţii catastrofale, ci la el putem vorbi despre existenţa unui spaţiu construit dinamic, bazat pe limbaje incompatibile dar care coexistă în acelaşi timp, la el bruiajul este un element ordinator al apariţiei şi dispariţiei muzicilor suprapuse sau juxtapuse, astfel încât dacă trei paradigme diferite sunt suprapuse, funcţia bruiaj este foarte mare conducând până la nediferenţierea lor, în schimb depărtarea lor temporară determină o scădere a bruiajului şi totodată o diferenţiere auditivă a lor.

În creaţia lui Debussy se găsesc muzici spaniole, cântece de copii franceze, cântece scoţiene, indiene, arabe, etc., dar el preface totul într-o muzică proprie, în creaţia lui neproducându-se rupturi între un limbaj şi alt limbaj, deci nu

se poate vorbi aici despre o muzică morfogenetică.

Morfogeneza presupune distrugerea unor structuri şi naşterea altor structuri, aceasta determinând o asimilare si o transformare a istoriei exterioare în cadrul istoriei interioare a unei muzici.

La A. Berg, în *Concertul pentru vioară* se remarcă o situaţie conflictuală în încercarea de sinteză a limbajelor muzicale: tonal, atonal, coralul de Bach, şi seria care le uneşte, generând o catastrofă de sinteză cu implicaţii morfogenetice.

Exemplul 18

4.2. Polimorfia în morfogeneză în muzica postmodernă românească.

Polimorfia, modalitate de organizare internă heterogenă în cadrul unei compoziţii muzicale cunoaşte două modalităţi de structurare, generatoare a două tipuri fundamentale:

a. **Polimorfia verticală.** de sinteză

b. **Polimorfia orizontală.** morfogenetică.

Referindu-ne la polimorfia verticală, aceasta cuprinde structurile polimorfice tradiţionale (rezultate prin suprapuneri de melodii, ritmuri şi armonii diferite), cele tradiţionale înnoite în postmodernism (prin multimobil, aleatorism, minimalism, metamuzică, heterofonie, polimodalism, multifonice, etc.) cât şi polimorfia limbajelor muzicale (prin prelucrările de folclor, citat, suprapuneri de limbaje muzicale diferite).

Polimorfia orizontală este determinată de fenomenul morfogenezei, de explozia formei tradiţionale datorită unor situaţii catastrofale ce implică moartea unor structuri şi naşterea altora punând sub semnul întrebării ontologia piesei. Opera de artă, astfel, se destramă şi se reconstruieşte, flind asemănătoare istoriei. Opera devine în timp, nu este în timp, având un caracter neunitar, cu structuri variabile în timp, asemănătoare palimpsestului şi acordată "conceptului de rezonanţă" postmodern (ce tine cont cu precădere de tensiunile nerezolvate între diverse tipuri de discurs, mai curând decât de soluţiile integratoare[16], tipic mai ales Noului Istorism).

Morfogeneza va imprima, astfel, un aspect orizontal polimorfiei determinând juxtapuneri de limbaje, sintaxe sau muzici diferite.

Fenomen determinat de compoziţia cu ontologie dinamică, morfogeneza implică, deci, polimorfiile de sintaxe, limbaje sau muzici ce se impun tot mai mult ca modalităţi de structurare a discursului în muzica postmodernă.

În cadrul morfogenezei în muzica postmodernă românească, polimorfia este determinată de rupturi ontologice

1. pe axa sintagmatică a unei lucrări, implicând juxtapuneri (mediatizate de prăpăstii morfogenetice) de

a. sintaxe diferite

b. limbaje muzicale diferite:

- apartinând aceluiaşi sistem de acordaj
- aparţinând a două sisteme de acordaj diferite

c. polimorfii diferite

2. pe axa paradigmatică a unei lucrări, implicând suprapuneri de limbaje (gramatici) muzicale diferite datorate unei catastrofe generalizate, de sinteză.

În lucrarea *Ma - Jo - R Music* pentru harpă, flaut, clarinet, şi cvartet de coarde, de Anatol Vieru, fenomenul morfogenezei se manifestă la dimensiunea întregii partituri prin rupturile ce apar între sintaxele ce determină polimorfii orizontale. Astfel, o primă polimorfie orizontală ar avea două straturi polimorfice:

a. stratul melodicii tetratonice, ulterior cromatizate (la harpă) suprapuse cu heterofonia cromatică minimală de la corzi şi suflători

Exemplul 19a A. Vieru – *Ma – Jo – R Music*
stratul I

b. stratul heterofoniei

Exemplul 19 b – A. Vieru – *Ma – Jo – R Music*
stratul II heterofonic

Între cele două straturi polimorfice se află un "gol" de un timp pauză ce delimitează cele două structuri juxtapuse.

Următoarea polimorfie orizontală vizează juxtapunerea unei polimorfii heterogene verticale alcătuite din două straturi (melodic - prin suprapunere de melodii diferite la flaut, clarinet, harpă şi armonic - prin suprapunerile acordice de la corzi) cu o polimorfie heterogenă verticală alcătuită tot din două straturi (monodia harpei suprapusă polifoniei de la vioara I şi vioara II).

Exemplul 19c Vieru – *Ma – Jo – R Music*
polimorfia heterogenă verticală I

Ex. 19d – Vieru – „Ma-Jo-R Music" polimorfia heterogenă verticală II

Această polimorfie orizontală va fi urmată de o polimorfie rezultată prin juxtapunerea sintaxei monodice cu sintaxa omofonă în fază incipientă, cu elemente de pointillism.

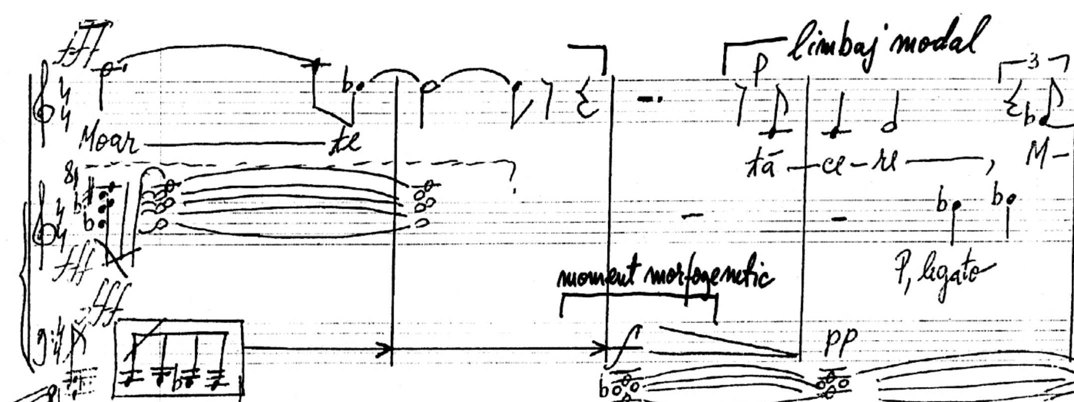
Exemplul 19d – Vieru – *Ma – Jo – R Music*
sintaxa monodică

Un proces morfogenetic generat de ruptură ontologică ce apare între două sintaxe diferite juxtapuse care determină polimorfia orizontală, ce are ca straturi: <u>monodia acompaniată</u> care merge spre rarefiere şi apoi moare (la finalul părţii I, cu multifonice la saxofonul solist, acorduri ostinate la harpă şi o pedală de cluster la contrafagot, tubă şi contrabas) şi <u>polifonia imitativă</u> (la începutul părţii a II-a, adusă prin "attacca", la tubă şi harpă în dublaj şi contrafagot), se poate observa în *Concertul pentru Daniel Kientzy, saxofon şi orchestră de* Myriam Marbe. Aici morfogeneza implicată de polimorfia orizontală de sintaxe este determinată de necesitatea interioară a muzicii de a schimba gramatica, tempoul, factura. Este moartea unei părţi şi naşterea alteia.

Exemplul 20 – M. Marbé –*Concert pt. D. Kientzi şi sax*
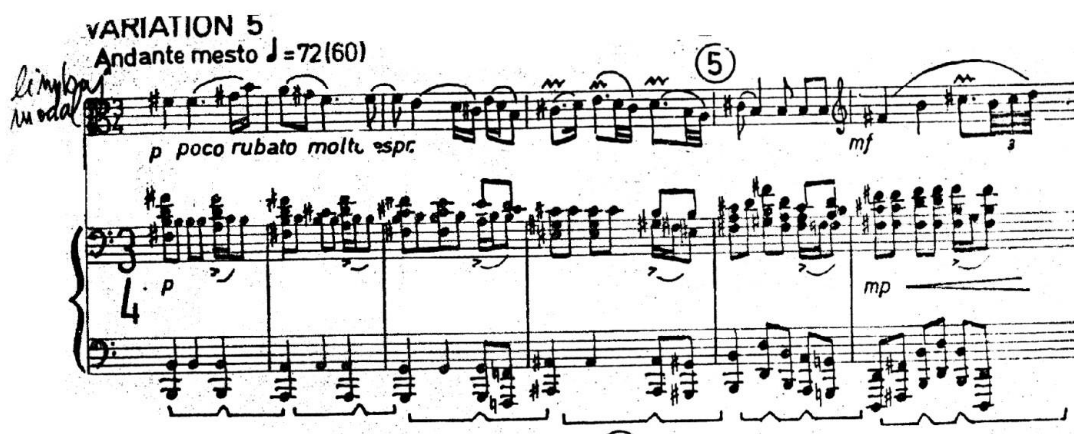
În liedul "Sfârşit" din ciclul de lieduri *Melancolia Egeei* pentru soprană, mezzosoprană şi pian pe versuri de poeţi greci contemporani de Iulia Cibisescu, fenomenul morfogenetic vizează polimorfia orizontală de limbaje muzicale, între cele două secţiuni ale piesei aflându-se o prăpastie ontologică determinată de textul expresionist al poeziei semnat de Milli Gregou. Dacă în prima secţiune, A, a liedului, limbajul muzical este cel atonal, în cea de-a doua sectiune, B, configuraţia discursului denotă utilizarea unui limbaj modal a unui mod de 8 sunete repetat în diferite configuraţii sonore verticale. Bazinul de atractori între vechiul limbaj atonal şi noul limbaj modal este reprezentat printr-un cluster ţinut în registrul acut, la pian, având în completare unul figurat prin formulă repetitivă în registrul grav care ulterior va încremeni într-un acord format din secunde mici. Este momentul morfogenetic de cotitură între două limbaje, între două atmosfere diferite, reprezentând totodată din punct de vedere structural o polimorfie orizontală de limbaje muzicale.

Exemplul 21 – I. Cibişescu –*Melancolia Egeei*



La Ede Terényi, în lucrarea de încheiere a primelor *6 Concertouri în stil neobaroc,* numită *Rapsodisme haedeliene* pentru violă solo, orchestră de coarde şi percuţie, morfogeneza se realizează la nivelul opoziţiei între tema tonală (în mi major) de Haendel, op. 6 nr. 12, "Aria" şi cele 10 variaţiuni ale ei ("mici rapsodii") care sunt modale.

Exemplul 22 – Terenyi –*Rapsodisme haedeliene*



"Adevărata problemă creatoare o constituia felul în care va reuşi această metamorfoză" afirma compozitorul[17] prin metamorfoză el definind într-un termen propriu fenomenul morfogenetic declarat cât şi impactul lui asupra unităţii lucrării. După autor, conflictul morfogenetic datorat polimorfiei orizontale de limbaje muzicale este rezolvat datorită dramaturgiei identice ale temei cu cele 10 variaţiuni.

Conflictul morfogenetic poate fi declarat încă de la începutul lucrării, ca în teatrul muzical *Orestia II - Les choephores* de Aurel Stroe, unde încă de la începutul actului I, atât în "Arioso" cat şi în "Processione" sunt descrise două sisteme:

1. tritonul intonat de Oreste şi susţinut de acordul corzilor

Exemplul 23 a – A. Stroe –*Orestia II* – Arioso

2. armonicele 7 - 8 intonate de trombon, sunetele "fa - sol", unde doar "sol" este acordat cu sistemul 1; "fa" este mai jos decât elementele acordului din 1, deci este netemperat.

Exemplul 23 b – A Stroe –*Orestia II*

Cele două sisteme vor determina o ruptură în ontologia lucrării, fiecare dintre ele având evoluţiile lor:

1. evoluează în direcţia sistemului pitagoreic
2. rămâne cu aceeaşi structură a armonicelor superioare.

Se poate remarca în acest caz determinarea fenomenului morfogenetic de către limbaje aparţinând unor sisteme de acordaj diferite, ruptura producându-se între cele două paradigme diferite, în acest caz lucrarea având o formă de palimpsest.

Un caz morfogenetic determinat de neparadigmatizare, prin apariţia

singulară a unui element nou structural se poate observa în opera comică *Cântăreaţa cheală* de Dan Voiculescu, dupa piesa lui Eugen Ionescu, unde la numărul **21,** două din personaje – doamna şi domnul Smith încep să cânte o parodie a unei melodii populare româneşti armonizată oscilant, modal şi tonal-funcţional. Acest element nou ca limbaj si atmosferă, cadrând perfect cu textul exprimat, reprezintă o infiltrare între două structuri paradigmatizabile, tonal-funcţionale, generând şi o polimorfie orizontală de limbaje muzicale.

Exemplul 24 vezi pag. 107

Polimorfia determinată de rupturi ontologice pe axa paradigmatică a unei lucrări se datorează fenomenului morfogenetic implicând suprapuneri de limbaje (sau gramatici) muzicale diferite datorate unei catastrofe generalizate, de sinteză.

Teoretizarea acestei polimorfii verticale ar putea pleca de la spaţializarea în plan muzical a ideii lui J. Joyce din *Finegans Wake,* unde Joyce utilizeaza cuvinte compuse din mai multe limbi generand impresia unui spatiu explodat.

În planul muzicii postmoderne româneşti. fenomenul îl găsim transfigurat în lucrarea *Turnul Babel* de Irinel Anghel, unde autoarea creează o ontologie dinamică a partiturii prin suprapunerea a 24 de muzici diferite în 24 de tonalităţi diferite.

Fenomenul morfogenetic poate fi generatorul unei întregi lucrări prin implicaţiile lui structurale, de construcţie ale arhitecturii întregului. Astfel, morfogeneza cuprinzând esenţa lucrării se poate distinge în lucrarea *În vis desfacem timpurile suprapuse* - trei piese sincronizate pentru clarinet, violoncel şi clavecin (+ pian) de Aurel Stroe, mijiocul de sincronizare al ansamblului fiind indicat prin duratele în minute şi secunde trecute în fiecare ştimă, unde ruptura ontologiei lucrării se datorează polimorfiei limbajelor, şi anume prin suprapunerea celor trei piese diferite corespunzatoare a trei amintiri disparate din copilărie[18]:

1. imaginea fenomenului folcloric receptat din copilarie, la clarinet (foarte frecvent acest limbaj utilizând sistemul multifonicelor în ritm rubato).

Exemplul 25 a

Exemplul 24 – Dan Voiculescu – *Cântăreaţa cheală* (reducţie de pian şi voci)

Element neparadigmatizat

2. studiile din anii copilăriei, la clavecin (+ pian) scrise în sistemul temperat şi ritmică divizionară

Exemplul 25 a – Aurel Stroe –*În vis desfacem timpurile suprapuse*

Piano forte

3. o compoziţie din anii copilăriei denumită "Apus de soare", lucrare rescrisă din memorie, la violoncel, în care utilizează sistemul temperat, dar având şi un "rest" neasimilabil (trei măsuri) scris în sistemul armonicelor superioare, melodica fiind aici grefată pe tritonul "la - sol - mi"

Exemplul 25 b

Această polimorfie verticală de limbaje este generată de suprapunerea a trei paradigme diferite, morfogeneza fiind determinată de explozia spaţiului existenţial al lucrării datorită situaţiei de incomensurabilitate[19] dintre paradigmele existente, găsirea punţilor de legatură necesitând un nivel meta de comprehensiune.

O situaţie asemănătoare o găsim şi în *Simfonia I* de Şerban Nichifor, unde

ontologia părţii a III-a se confruntă cu un fenomen polimorfic vertical rezultat prin suprapunere de limbaje muzicale diferite: limbajul aleatoric, de masă, al corului (care poate fi înlocuit cu sintetizorul), limbajul electronic al unui generator ce emite un cluster la 20.000 Hz urmat de un descrescendo, acordurile temperate cu rol de "sirene" de alămuri, "plaja" improvizatorică cu glissande în “sul.pont" de la corzi. pedala armonică a unui acord pluristratificat, la orgă, care vor determina explozia spaţiului lucrării datorată unei catastrofe de sinteza.

Exemplul 26 – Şerban Nichifor – Simfonia I

Morfogeneza în muzică, fenomen indisolubil legat de polimorfie poate fi determinat din punct de vedere estetic atât de o criză a sensului (manifestată în cultura postmodernă şi reprezentând moartea unei semnificaţii globale a textului, datorată imposibilităţii de a explica în mod unitar lumea) cât şi de o afirmare tot mai pregnantă a conceptului textualităţii (ce se referă la "pluralitatea din care e alcatuit textul[20] reţelele unui astfel de text ideal suprapunându-se fără a se domina una pe cealaltă şi creând o galaxie de semnificanţi) şi a teoriei arhitectonismului în creaţie (ce se opune construcţiilor de tip linear[21] procedând la o relatare simultană a paradigmelor situate pe axa timpului).

Polimorfia în morfogeneză implică, astfel, structurări verticale sau orizontale ce conduc la spaţializări ale temporalităţii şi la pluralităţi determinate de o gândire palimpsestică în creaţie, generatoare de meta-nivele de gândire şi înţelegere a operelor postmoderne.

4.3. PALIMPSESTUL

Dacă în sens ştiinţific **palimpsestul** este definit ca un “pergament de pe care a fost ştearsă, răzuită scrierea iniţială pentru a fi utilizat din nou şi pe care se mai văd încă urmele vechii scrieri” (definire din Dicţionarul de Neologisme, Ed. Ştiinţifică Bucureşti 1966) în muzica postmodernă românească, palimpsestul, simbol al formei muzicale văzută ca proces dinamic, este indisolubil legat de **polimorfie** şi de **muzicile morfogenetice**, implicând ca modalitate superioară de structurare semantică metalimbajul, limbaj ce “vorbeşte” despre alte limbaje, limbaj unificator polimorfic.

Forma palimpsestică vizează astfel ruptura, discontinuitatea generate de procesul morfogenetic cu implicaţii asupra polimorfiilor orizontale, dar vizează şi suprapunerile de sintaxe, limbaje, muzici diferite, (polimorfiile verticale) văzute în forma lor eliptică, presupunând continuităţi dincolo de rupturi prin reconstituire.

René Thom defineşte matematic formele ca fiind reuniunile între mulţimi disjuncte, deci forma ar fi o mulţime alcătuită din submulţimi opuse, diferite. Asta înseamnă că submulţimile mulţimii formale sunt spaţii delimitate de anumite frontiere, între submulţimi creându-se rupturi. Este modelul formal propus de R. Thom pentru fenomenul morfogenezei, fenomen ce determină ca spaţiu integrator (formal) palimpsestul.

În muzică, palimpsestul este o construcţie formală neunitară, având ca straturi, paradigme disjuncte ce se pot structura în polimorfii de limbaje muzicale.
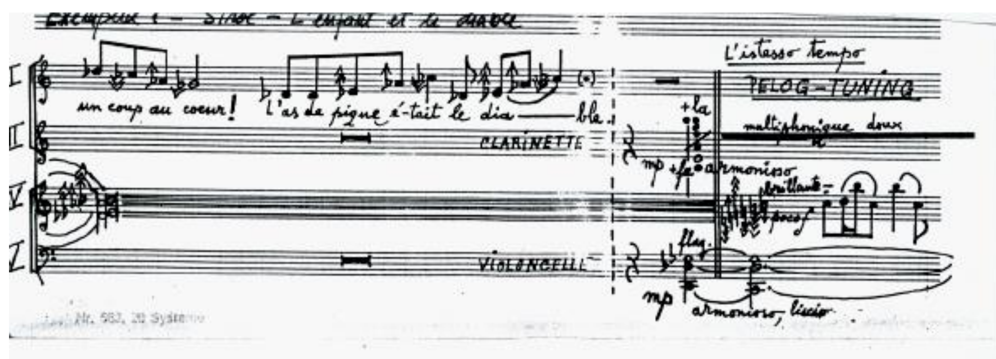
Aceste straturi nu sunt prezentate integral, fiind aduse de multe ori doar fragmentar sau pentru o perioadă de timp determinată, după care sunt înlocuite cu alte straturi disjuncte, uneori co-existenţa acestora făcându-se de la începutul lucrării prin suprapunerea lor, determinând un spaţiu ontologic explodat (ca în cazul *Întrebării fără răspuns* de Ives).

La A. Stroe, în opera *L’enfant et le diable,* straturile palimpsestului (aparţinând sistemelor de acordaje diferite), se află într-o permanentă juxtapunere (creând polimorfii orizontale morfogenetice) dar şi suprapunere (creând polimorfii verticale). Să analizăm, spre exemplu o secţiune din partea a III[a] – “Le pierre noir” – a lucrării, unde după ce vocea parcurge o melopee, în limbaj slendro, pe un acord ţinut la sintetizator (reprezentând stratul I al unei polimorfii orizontale) apare o polimorfie verticală redată de existenţa a 3 straturi suprapuse:

- un acord ţinut în multifonice – la clarinet
- melodica brillantă în sistem pelog – la sintetizator
- un interval ţinut ca pedală – la violoncel, cu unul dintre sunete scris în sistemul armonicelor naturale.

Această polimorfie verticală reprezintă, de fapt, stratul al II-lea al polimorfiei orizontale enunţate anterior.

Exemplul 1
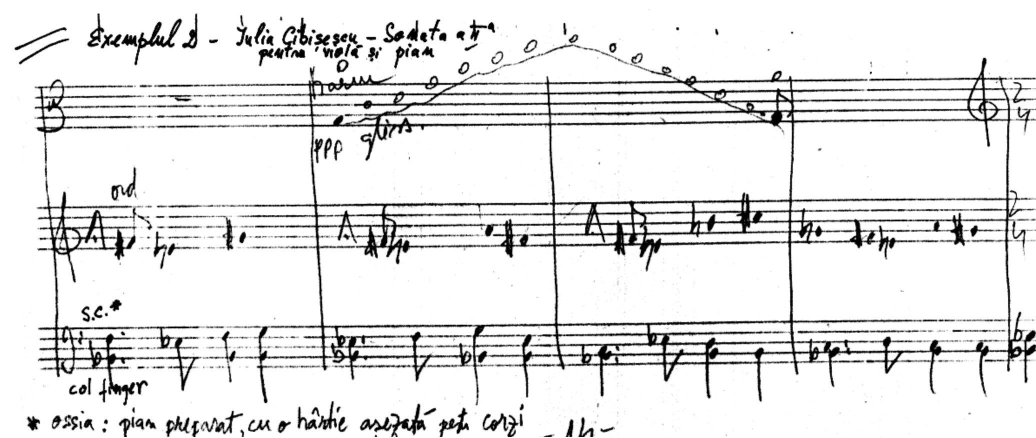


În partea a II-a a *Sonatei a II-a pentru violă şi pian– Fantasia quasi una sonata* de Iulia Cibişescu, cele 3 straturi polimorfice aparţinând a 2 sisteme de acordaj diferite:

a) stratul pentacordic temperat, în ritm giusto, al colindei – din bas, cântat la pian
b) stratul temperat al melodiei cromatizate – în ritm rubato, la vocea mediană
c) stratul armonicelor superioare în glissando – la violă

determină forma palimpsestică a părţii.

Exemplul 2

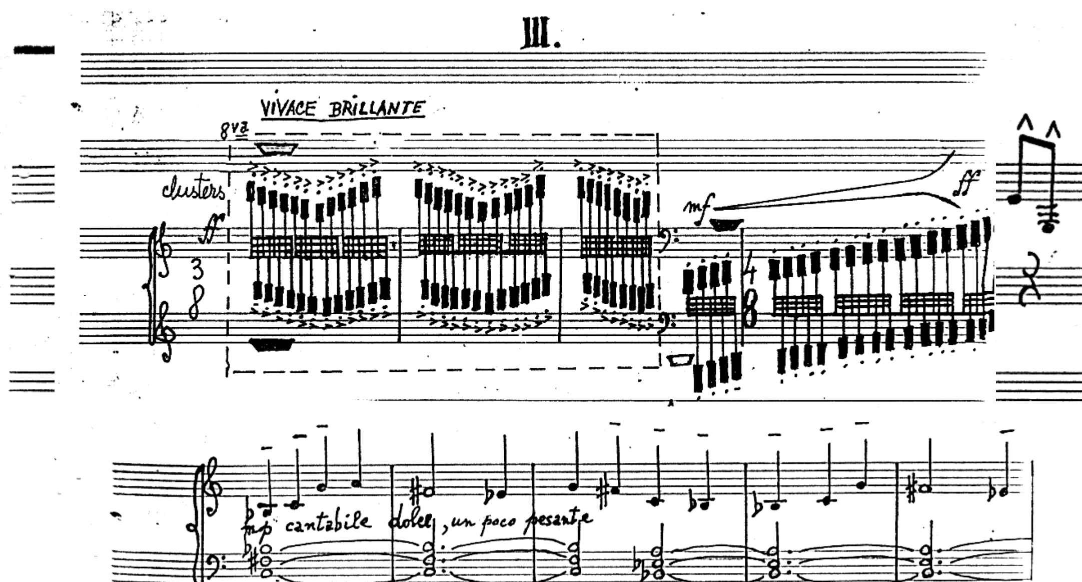


În *Concertul pentru vioară* de A. Stroe, straturile palimpsestului se juxtapun creând o polimorfie orizontală, prin opunerea sistemului temperat (din *Paganiniana I, II şi III*) cu sistemul proporţional al raga-urilor indiene (din *Ecoute fine I, II, III*)

Exemplul 3

Tot o formă palimpsestică, dar de data aceasta degajată din factura straturilor reconstituite[22] şi nu din limbaje aparţinând unor sisteme de acordaj diferite, reiese din *Sonata a III-a pentru pian* ("en palimpseste") de A Stroe "în care printre momentele de virtuozitate, atonale sau de clustere şi acorduri ritmizate (partea I şi finalul) se înserează trei profiluri de colinzi scrise de autor în 1947 şi 1957 şi rescrise apoi din memorie. Istoria exterioară pătrunde în forma de palimpsest a lucrării devenind istorie interioară prin reconstituire.

Exemplul 4



Palimpsestul se afirmă şi în creaţii aparţinând teatrului muzical, cum ar fi spre exemplu, în naraţiunea muzicală într-un act. *Povestea unei mame* de Roman Vlad[23], inspirată din nuvela lui Hans Christian Andersen, în care simbolismul povestirii este intim legat de muzica operei. Forma palimpsestică a lucrării decurge din juxtapunerile de limbaje muzicale diferite aparţinând aceluiaşi sistem de acordaj: limbajul tonal – funţional pentru redarea morţii (la începutul şi la sfârşitul povestirii prezentată de autor, prin indicaţia "quasi con magica fissita" şi aplicată atât tonalităţii cât şi expresiei) şi limbajul atonal – în muzica ce descrie căutările mamei.

La E. Terényi, construcţiile palimpsestice ale creaţiilor ce au ca punct de plecare muzicile unor vremuri demult apuse vizează punerea în practică a unor tehnici muzicale bazate pe **transfigurare** auditivă[24], cum reiese din *Sonata aforistică*, în care, în prima parte, o melodie gregoriană este transfigurată într-un motiv maghiar de cântec de copii, acest lucru fiind asemănător realizat cu graficile lui Escher, prin nenumărate variaţiuni camuflate intermediare, ce conduc la o esenţă total nouă. Deci, cele două straturi palimpsestice recognoscibile vor fi: melodia gregoriană şi cântecul maghiar de copii, între ele existând ruptura, discontinuitatea ce va fi mascată prin procedee imperceptibile variaţionale intermediare.

Fragmente pentru solişti, percuţie şi 12 voci corale sau/şi instrumentale (1977) de Şt. Niculescu[25] propune două variante principale suprapunerilor polimorfice a trei tipuri de fragmente sonore de lungime, culoare şi alcătuire diferite. "Aceste fragmente s-ar putea numi: melodie, ritm şi armonie. **Melodia** este destinată unui grup de instrumente soliste, al căror număr şi timbru sunt neprecizate cu excepţia minimum-ului de 2 instrumente obligatorii în orice alegere.

Soliştii (flaut, vioară, celestă, harpă, marimbă, clavecin, orgă etc.) trebuie astfel indicaţi încât să poată cânta cele două pagini în ritm rubato (Melos I şi II) ce le sunt afectate. Ei execută întotdeauna concomitent aceleaşi melodii, dar fiecare alege liber o altă ordine a elementelor din care sunt alcătuite. Rezultatul sonor se află, prin urmare la graniţa dintre eterofonie şi polifonie. Această structură intervine la începutul, de-a lungul şi la sfârşitul lucrării, asemenea unui refren". (Niculescu)

Ritmul, scris pentru 5 instrumentişti la percuţie este de fapt o polimorfie ritmică de ritmuri arhaice (româneşti, africane etc.).

Armonia este compusă pentru 12 voci notate tradiţional dar neprecizate ca timbru.

Este o lucrare polimorfică prin suprapunerile celor 3 elemente de limbaj, cu radiaţii înspre o gândire palimpsestică (asupra lucrării), izvorâtă din necesitatea creerii mentale a unei continuităţi peste rupturile suprapunerii şi juxtapunerii celor 3 elemente diferite de limbaj.

Are implicaţii şi spre forma deschisă prin componenta aleatorică inclusă aici.

În lucrarea *Chorales et comptines* de A Stroe , polimorfia de limbaje muzicale: limbajul multifonicelor, la saxofon, şi limbajul temperat în sintaxa omofonă de la cor şi cei 4 trmboni, determină explozia ontologiei lucrării, deci morfogeneza, care are ca formă de manifestare, palimpsestul.

Exemplul 5

În creaţiile lui A. Vieru, algoritmului antic prezent în *Sita lui Eratostene* văzută de autor ca o "comedie a numerelor prime", dadaistă ca alură", în *Orologii*, *Ecran*, *Clepsidra*, *Cumpăna*, i se asociază însă şi citatul concretizat în anumite stări, registre, pagini muzicale cunoscute din Sarasate, Bach, Mozart etc., aducând în plus tehnica palimpsestului[26] ca modalitate de construcţie a formei prin existenţa polimorfiei de limbaje rezultată din suprapunerea limbajului propriu al compozitorului cu limbajul citatului folosit.

Referitor la creaţia de operă a lui Vieru "Însăşi tratarea muzicală poate fi atestată ca modalitate ce ţine de sfera teatrului absurdului, mai precis, opera absurdului... Includerea spre grotesc, spre satiră, spre ironie, spre burlesc cumulate cu o stranie sinteză într-un comic şi tragic, devine caracteristica stilului preconizat de A. Vieru şi se găseşte de asemenea în partitura *Cumpăna* ce cuplează texte de Heidegger *Din experienţa gândirii* şi Urmuz cu a sa *Fuchsiada* afirmă O. L. Cosma referindu-se la nivelul meta al muzicii lui A. Vieru realizată la nivel polimorfic prin intermediul gândirii palimpsestice asupra muzicilor diferite corespunzătoare textelor heterogene sau rupturilor de sensuri, contrastante, ale substraturilor semantice existente în lucrările sale.

Siciliana – Blues pentru pian şi orchestră de cameră de C. Ţăranu, vizează construcţia variaţională cu implicaţii morfogenetice, deci şi palimpsestice asupra formei prin faptul că dacă tema variaţiunilor este o muzică tonal – funcţională în ritm de siciliană, după un anumit număr de variaţiuni ea se va transforma aproape pe nesimţite într-o muzică de jazz. Este vorba, ca şi la E. Terényi, în *Sonata*

aforistică despre o transfigurare a unui limbaj muzical, de data aceasta tonal-funcţional, într-un limbaj aparţinând muzicii de jazz, între cele două limbaje muzicale diferite (a polimorfiei orizontale de limbaje muzicale) existând o ruptură, o discontinuitate mascată de tehnica variaţională, ce poate implica continuitatea la nivelul de comprehensiune a metalimbajului.

Un fenomen similar, de data aceasta nebazat pe tehnica variaţională se poate observa şi în *Suita pentru orchestră* de I. Cibişescu şi anume în piesa intitulată *Cântec uitat*, unde tema tonal-funcţională cu inflexiuni modale este concepută ca un contrapunct înflorit pe un "basso continuo" şi peste care vor interveni momente de bruiaj din exosistem. Ieşită din aceste momente de bruiaj (care cu fiecare apariţie se tot amplifică atât din punct de vedere dinamic cât şi orchestral), tema "cântecului uitat" va prezenta modificări tot mai mari faţă de ipoteza ei iniţială, ajungând în final să ia aspectul unei melodii cvasi – atonale.

Aici, fenomenul morfogenetic se produce în mod treptat generând forma palimpsestică a lucrării bazată pe o polimorfie orizontală văzută la distanţă a două limbaje muzicale diferite: cel tonal – funcţional iniţial cu elemente modale şi cel atonal final. Elementul mijlocitor unificator al acestor două limbaje îl constituie basul continuu în pătrimi, care va suferi însă şi el o transformare cromatică.

Exemplul 6

În opera *Das Weltkonzil* de A. Stroe, paradigmele de limbaje muzicale existente aparţin a patru sisteme de acordaj diferite: sistemul pitagoreic, sistemul slendro, sistemul temperat dodecafonic, sistemul raga – urilor indiene; acestea se juxtapun pe tot parcursul discursului muzical în funcţie de text şi de personaje, creând un profil palimpsestic caleidoscopic generat de polimorfiile orizontale, de juxtapunere.

Exemplul 7 a

Se poate observa (la exemplul 7 a) polimorfia orizontală având ca straturi: limbajul muzical temperat şi limbajul muzical aparţinând sistemului slendro. Această juxtapunere continuă pe un spaţiu mare, fiind înlocuită la un moment dat de un limbaj muzical aparţinând raga– urilor indiene (exemplul 7 b).

Exemplul 7b

Palimpsestul este, deci, forma muzicală corespunzătoare muzicilor cu ontologie dinamică alcătuite din limbaje muzicale diferite ce se suprapun generând polimorfiile verticale sau se juxtapun (mai ales datorită fenomenului morfogenezei, pe baza căreia unele limbaje se nasc şi altele mor) generând polimorfiile orizontale.

Palimpsestul este cel care apelând la un nivel meta de înţelegere a lucrărilor cu ontologie dinamică, creează o continuitate peste discontinuităţi prin metalimbaj, realizând un profil integrator operelor postmoderne.

NOTE

1 Baltazar, Loredana – *Destinul operei deschise în contextul muzical românesc,* în Revista Muzica nr. 1/1996
2 Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik, vol X (Form und Composition Ensemble), B.P. Shott's Sohne Mainz 1968, p. 62
3. Baltazar, Loredana – op. cit.
4. În lucrarea *Opera deschisă*
5. Ţăranu, Cornel – *Elemente de stilistică muzicală* (Secolul XX) vol I, Conservatorul de Muzică "G. Dima", Cluj – Napoca 1981
6 Baltazar, Loredana – op. cit.
7. Stroe, Aurel – *Cursul de vară de compoziţie de la Buşteni,* 1996
8. Herman, Vasile – *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti 1982
9. Herman, Vasile – op. cit., pg. 57 - 58
10. Stroe, Aurel – *Bifurcationas chez Gesualdo,* în Quadrivium musique et science, ed. I.p.m.c., Paris, 1992
11. Stroe, Aurel – op. cit., pg. 67
12. Stroe, Aurel – op. cit., pg. 70
13. Niculescu, Ştefan – *O teorie a sintaxei muzicale,* în volumul *Reflecţii despre muzică,* Editura Muzicală, Bucureşti 1980
14. Stroe, Aurel – *Cursul de vară de compoziţie de la Buşteni,* 1993
15 Stroe, Aurel – *Cursul de vară de compoziţie de la Buşteni,* 1996
16. Greenblatt, Stephen – *Resonance and Wonder,* 1990
17. Coca, Gabriela – *Ede Terényi-Retrospectiva a cinci decenii de creaţie (II),* în Revista Muzica nr. 4 /1997
18 Stroe, Aurel – Prefaţa la lucrarea *În vis desfacem timpurile suprapuse (II)*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1975.
19. Cibişescu, Iulia – *Aspecte ale complexităţii în muzica postmodernă românească* – referat prezentat la Conferinţa "Lumea muzicii şi Muzicologia", Chişinău, 1997
20. Citatul aparţine lui Roland Barthes
21. Teoria elaborată de Sharon Spencer în lucrarea sa: *Space, Time and Structure in the Modern Novel,* 1971
22. Cibişescu, Iulia – *Aspecte ale complexităţii în muzica postmodernă românească* – referat prezentat la Conferinţa "Lumea muzicii şi Muzicologia", Chişinău, 1997
23. Munteanu, Viorel – *Roman Vlad şi teatrul muzical*, în Rev. Muzica 1/1996
24. Coca, Gabriela – Ede Terenyi (II), Rev. Muzica 4/1997
25. Niculescu, Ştefan – *Reflecţii despre muzică*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1980, pg. 313
26. Afirmă Ruxandra Arzoiu în studiul: *Opera Praznicul calicilor* dr. A. Vieru după piesa lui Mihail Sorbul, în Rev. Muzica nr. 4/1998

5.POLIMORFIA ŞI COMPLEXITATEA ÎN CREAŢIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ

Complexitatea este un criteriu de valoare al unei lucrări, vizând în epoca postmodernă, o delimitare şi o percepere nu doar sub aspect formal (analiza Rüwet – Natiez), a componentelor şi microcomponentelor limbajului muzical şi a modalităţilor de travaliu în constituirea unor arhitecturi sonore omogene sau eterogene, dar şi la nivel semantic, a ontologiei piesei cât şi la nivel meta (de reflectare a unei muzici de către altă muzică).

Tipurile de analiză a complexităţii unei lucrări postmoderne se pot structura astfel[1]:

1. Analiza de tip Rüwet – Natiez analiza taxinomică ce reliefează complexitatea construcţiei muzicale
2. Analiza semantică
3. Analiza estezică (la lucrările palimpestice)
4. Analiza ontologică (la lucrările morfogenetice)
5. Analiza de tip meta (la lucrările ce implică metamuzica, metalimbajul, metastilul, etc.)

Aceste tipuri de analiză ale complexităţii generează tot atâtea **prototipuri** ale complexităţii, gradul de complexitate al unei lucrări fiind cu atât mai mare cu cât indicele de analiză este mai mare.

În cartea sa *Consideraţii matematice asupra esteticii,* Birkhoff enunţa o formulă matematică: M = O/C, unde M = măsura (plăcerea) estetică, O = organizarea piesei, C = complexitatea lucrării (înţelegând prin această complexitate cantitatea de informaţie), de unde ar rezulta că, complexitatea unei lucrări este invers proporţională cu plăcerea estetică, aceasta din urmă fiind într-o relaţie direct proporţională cu organizarea piesei. Bineînţeles că această relaţie ce se verifică în muzicile anterioare secolului XX, astăzi nu se mai verifică, deoarece chiar dacă disproporţia dintre C (foarte mare) şi O este considerabilă, iar M = 0, ..., ar rezulta că în lucrarea respectivă este o risipă de material, ceea ce ar conduce la realităţi noi estetice: “Emoţia risipei de material”[2].

Polimorfia, modalitate de structurare heterogenă în cadrul unei compoziţii muzicale determină în mod implicit un nivel superior de complexitate datorită confruntării nivelelor de complexitate ale straturilor componente polimorfice.

Relaţia polimorfie – complexitate se poate observa prin prisma celor cinci tipuri de analiză a complexităţii enunţate mai sus, bazându-ne pe eşantioane ale creaţiei muzicale româneşti postmoderne.

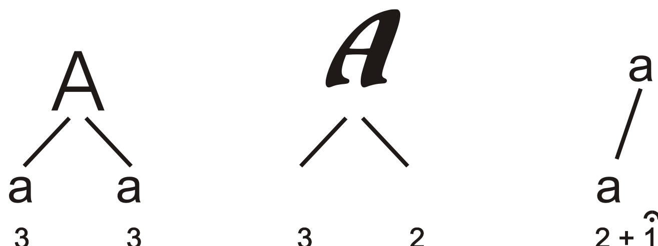
Astfel, un prim aspect în analiza complexităţii unei lucrări postmoderne ar fi, **analiza de tip Rüwet – Natiez**, care operează cu paradigmatizări, plecând de la unităţile cele mai mari ale discursului muzical şi găsind criterii de împărţire ale lor în nivele din ce în ce mai mici, găsind tabelul variantelor şi modul de funcţionare al “shunter – ului” (mersul de sus în jos, adică de la unităţile cele mai mari ale discursului muzical spre cele mai mici şi apoi de jos în sus in analiza unei piese), apărut din necesitatea interpretării.

În muzicile ce prelucrează folclorul vor exista 2 limbaje muzicale ce se suprapun generând o **polimorfie verticală de limbaje:** limbajul citatului folcloric şi limbajul prelucrării citatului, care este un limbaj propriu compozitorului.

Aplicând tipul de analiză Rüwet – Natiez asupra unei astfel de piese polimorfice – spre exemplu miniaturii corale *Alintă-te dor* de S. Toduţă, se remarcă faptul că segmentele ce articulează forma de lied mic tripartit monotematic sunt foarte diferite din punct de vedere al extensiei structurilor.

Dacă prima perioadă este simetrică, alcătuită din 3 + 3 măsuri, cea de-a doua perioadă cu rol de evoluţie motivică şi de realizare a culminaţiei este structurată în 3 + 2 măsuri, deci o asimetrie înspre mai mic a numărului de măsuri şi totodată înspre mai mare a numărului de timpi existenţi (datorită metrilor schimbaţi), iar în final, ultima perioadă se reduce de fapt la dimensiunile unie fraze (de 3 măsuri) şi aceea prescurtată prin faptul că ultima măsură conţine doar un acord ţinut, cu coroană.

Schema piesei ar arăta astfel:



Din punct de vedere paradigmatic, structurile tematic – modale se înlăţuie într-o succesiune nesimetrică sub aspect formal, aceste nesimetrii sau dezechilibre:, atât de frecvente şi în cântecul popular, aduc un plus gradului de complexitate al piesei.

Deşi există posibilitatea paradigmatizării întregului material, variaţiile de la frază la frază şi din interiorul motivelor de provenienţă modal – populară, cât şi asimetriile întregului discurs muzical, conduc la repetate interpretări prin utilizarea “shunter” – ului până a ajunge la descifrarea intenţiilor piesei.

Un alt caz de complexitate la analiza Rüwet – Natiez determinat de această dată de o **polimorfie orizontală de muzici** se poate remarca în finalul Concertului pentru saxofon şi orchestră *Prairie, Prieres...* de A. Stroe, unde partea a III-a ce se încheie cu o melodică modală cântată (cu vocea) şi fluierată la saxofonul solist în mod nesincron, pe ritmul percuţiilor, va fi urmată după o coroană de 5’’ de partea a IV-a, care este “un rest neasimilat: “Ondine” şi care este o muzică nouă, ce nu a mai apărut pe parcursul lucrării, caracterizată printr-o melodică modal – cromatică, la 2 contrabaşi solişti, ce se proliferează pe un cluster ţinut la corzile grave (violoncelli şi contrabaşi).

Acest rest neasimilat, această muzică nouă ce se juxtapune polimorfic muzicii anterioare, care este total diferită, oferă un plus de complexitate piesei.

Exemplul 1a

Exemplul 1b

Cu cât există mai multe planuri, mai multe straturi polimorfice, vor exista mai multe operaţii shunter, intervenind necesitatea de interpretare, prin care nivelul de complexitate al piesei creşte.

Un nivel superior al analizei complexităţii unei lucrări muzicale se referă la **planul semantic** rezultat în urma analizei formale, din necesităţi de interpretare în momentul în care extensivul (forma) s-ar transforma în intensiv (conţinut, semnificaţie).

Complexitatea **de tip semantic** se evidenţiază atât în muzicile minimaliste cât şi în muzicile ce utilizează mai multe paradigme, în ambele cazuri intervenind necesitatea analizei semantice a acestor muzici.

Un exemplu sintetic a acestor 2 tipuri de muzici se poate vedea în *Jocuri IV – Colaje pentru orchestră* de C.D. Georgescu, în care într-o primă fază a articulaţiei lucrării se remarcă o polimorfie verticală de limbaje muzicale (vezi Exemplul 2), în care alămurile şi lemnele au de cântat o figură de 3 – 4 note ce se tot repetă, heterofonizată şi adusă pe diferite poziţii de înălţime.

Exemplul 2

Este o polimorfie melodică minimală (cu reverberaţii heterofonice) ce se suprapune pe o polimorfie aleatoare ritmic – la corzi – axată pe un limbaj muzical diferit ce are la bază o gândire modală cromatică, cu glissando-uri între sunete.

Problema interpretării acestor polimorfii verticale ce se suprapun generează un plan superior, semantic al complexităţii, datorită "ciocnirilor" ce apar între cele două straturi de limbaje muzicale diferite care coexistă în cadrul aceleaşi opere de artă.
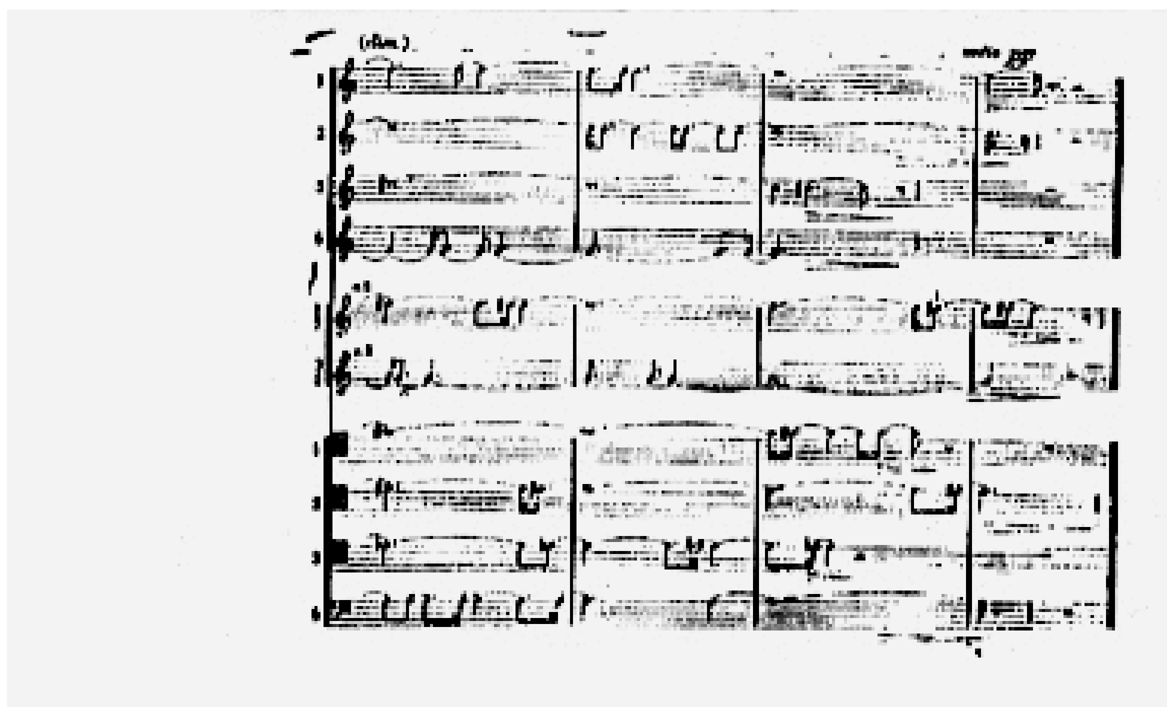
Minimalismul subordonat gândirii non – evolutive cât şi polimorfiei melodice cu reverberaţii asupra planului semantic de complexitate se poate observa în două opusuri muzicale semnate: Cornel Ţăranu şi Aurel Stroe.

Dacă la C. Ţăranu, polimorfia melodică aleatoare minimală este subordonată unei gândiri heterofonice, după cum se poate observa în Simfonia a IV-a, cu multiple semnificaţii în ideea creerii unei muzici "doinite",

Exemplul 3

Ia Aurel Stroe, în semantica creerii unei muzici non – evolutive s-ar datora ideii realizării componistice a unor “oaze” de simplitate, cum se poate observa în părţile II şi IV (identice), denumite “Armonia” din lucrarea *Muzică de concert pentru pian, percuţie şi alămuri*, părţi construite pe o monostructură fonică reprezentată de un singur acord susţinut de alămuri şi ritmizat.

Exemplul 4



Este, de fapt, o polimorfie ritmică verticală suprapusă melodicii unui singur acord, un exemplu de muzică nonevolutivă, dar a cărei complexitate este de natură semantică, prin sugerarea "caracterului implacabil şi grav al unui cor de tragedie antică"[3].

Tot o complexitate de tip semantic rezultată de această dată prin suprapunerea a trei paradigme diferite (reprezentând aici trei tipuri diferite de scriitură) se poate observa şi în cazul lucrării *Ison II – Concert pentru suflători şi percuţie* (1975) de Ştefan Niculescu, lucrare scrisă pentru o formaţie alcătuită din 4 flauţi, 4 trompete, 4 corni, 4 tromboni şi 4 (6) percuţionişti.

Astfel, cele trei paradigme, reînoite la fiecare apariţie, ce se succed sau se suprapun în timpul lucrării generând polimorfii verticale sau orizontale, sunt:

a. Paradigma melodică – la flauţi;
b. Paradigma armonică – la alămuri;
c. Paradigma ritmică – la percuţii[4]

Sub influenţa ideii de ison, cele trei tipuri de scriituri, reprezentând cele trei paradigme, se combină într-un fel de "ison de structuri" rezultând tot atâtea combinaţii polimorfice, în plan semantic fiind o adâncire a unei unice, dar complexe stări, în mereu alte ipostaze.

Lucrul cu mai multe paradigme în cadrul aceleaşi opere de artă conduce la un alt tip de complexitate: **complexitatea estezică,** ceea ce înseamnă complexitatea generată de imposibilitatea cuprinderii într-o privire a întregii opere de artă.

Opera de artă fiind de tip palimpsestic, între ideile paradigmelor existente, apar discontinuităţi, cu toate acestea existând posibilitatea reconstituirii lor parţiale, deci posibilitatea creerii unei continuităţi dincolo de rupturi. Straturile palimpsestice (diferite ca sintaxă, limbaj, muzică) pot fi juxtapuse (generând polimorfia orizontală) sau suprapuse (determinând polimorfia verticală).

Complexitatea estezică este generată deci de acele opere ce nu pot fi cuprinse mental dintr-o privire, datorită faptului că au o formă de palimpsest, în care straturile componente (foarte diferite ca limbaj muzical) sunt aduse

fragmentar sau pentru o perioadă de timp determinată, după care sunt înlocuite cu alte straturi disjuncte (creând polimorfia orizontală de limbaje sau muzici); alteori co existenţa acestora se face de la începutul lucrării prin suprapunerea lor, generând polimorfiile verticale de limbaje sau muzici.

Un exemplu de complexitate, estezică se poate observa in *Cantata a II-a* de I.Cibişescu, pe versuri de A Blandiana, unde în partea a II-a a lucrării intervine un segment modal tetracordal ca o incluziune pe fondul unei muzici atonale.

Exemplul 5

Acest segment se va paradigmatiza prin reapariţia lui (tot episodică) transpusă cu o terţă mică mai sus, fapt ce conferă o formă de palimpsest acestei părţi (prin existenţa **polimorfiei orizontale de limbaje muzicale)** şi, deci o complexitate estezică de înţelegere a lucrării.
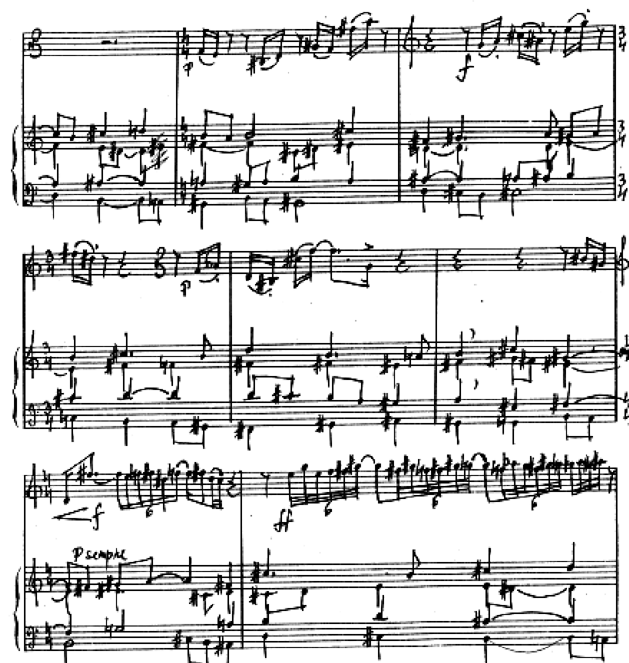
La A. Stroe, în lucrarea *Chorales et comptines*, **polimorfiile** vor fi de data aceasta de natură **verticală**, prin suprapunerile de tip palimpsestic ale straturilor componente, ce aparţin a 2 sisteme ce acordaj diferite: sistemul multifonicelor la saxofon şi sistemul temperat – la cor şi la grupul de 4 tromboni, cum se poate observa în piesa a noua a ciclului.

Exemplul 6

Tot o **complexitate estezică** a lucrărilor scrise in formă de palimpsest se poate observa şi în alte creaţii ale lui A. Stroe, spre exemplu în *Sonata a III-a pentru pian* (“en palimpsest”), *Concert pentru vioară, Orestia II, Das Welt Konzil* etc.

La Iulia Cibişescu, în partea a II-a a *Sonatei a III-a pentru violă şi pian* şi anume în variaţiunea a IV-a (partea având o formă de passacaglie) se remarcă polimorfia verticală de limbaje muzicale, aparţinând a două sintaxe diferite, prin suprapunerea limbajului armonic al unui coral – la pian, cu limbajul total diferit al unei melodici discursive în valori mici – la violă, generând şi de această dată o complexitate de tip estezic.

Exemplul 7 – Cibişescu – *Sonata a III-a pentru violă şi pian*



Nivelul ontologic al complexităţii este propriu **muzicilor morfogenetice** (acel tip de muzici care îşi construiesc formele prin moartea unor structuri şi naşterea altora), prin faptul că aceste muzici există ca partitură, dar nu sunt nişte piese unitare datorită emancipării paradigmelor componente care “rup” partitura; ontologia lucrării va fi astfel pusă sub semnul întrebării (astfel încât pentru a putea cuprinde mental opera în acelaşi spaţiu existenţial este necesar apelul la **metalimbaj**)

În partea I-a a Cvartetului al II-lea de coarde de Iulia Cibişescu, fenomenul morfogenetic vizează polimorfia orizontală de limbaje muzicale, între secţiunea reprize incomplete (doar tema a II-a) şi secţiunea codei (care deşi simulează un început de tema I, este un material nou, în acorduri de flagiolete, ca un “rest neasimilat”),aflându-se o prăpastie ontologică.

Dacă în secţiunea reprizei, limbajul muzical aparţine sistemului temperat, în codă, configuraţia discursului denotă aparteneţa lui la sistemul de acordaj al armonicelor superioare, fiind un conglomerat armonic ce se deplasează în flagiolete din registrul mediu în registrul supraacut, ca o transcedere foarte lentă de la întuneric la lumină. Momentul morfogenetic este reprezentat de o pauză ce secţionează acest conglomerat polimorfic morfogenetic. Complexitatea, în acest caz este de natură ontologică, determinată fiind de explozia spaţiului existenţial al lucrării.

Exemplul 8 – Cibişescu – *Cvartetul de coarde nr. 2*

La Anatol Vieru, în lucrarea *Scoică* pentru 15 instrumente de coarde, în partea a II-a a lucrării, autorul realizează o polimorfie verticală de muzici suprapunând 15 melodii populare româneşti, unele aduse ca citat, altele compuse de compozitor în spiritul muzicii populare, rezultând un spaţiu ontologic explodat datorită incomensurabilităţii paradigmelor existente.

Exemplul 9 Anatol Vieru, - *Scoică*

Pe parcursul părţii au loc metamorfozări ale melodicii fiecărei voci, plecând de la diatonicitate, trecând prin cromatism modal (vezi exemplu 10) şi ajungând în final la o polimorfie verticală aleatorică, unde fiecare din cele 15 voci "murmură" în "sul. ponticello" nişte structuri repetitve cromatizate ce nu mai au nimic comun cu începutul (vezi exemplu 11).

Exemplul 10 - A. Vieru - *Scoică*

Exemplul 11 - A.Vieru - *Scoică*

Complexitatea ontologică în acest caz vizează aşezarea în acelaşi spaţiu dat (al lucrării) a unor muzici diferite ce au ca element comun doar limbajul (cel modal) dar care se diferenţează net ca profil, semantică, metrică, tempo, creând impresia unui spaţiu aleatoriu şi totodată explodat.

Cel mai înalt nivel de complexitate este **nivelul de tip meta** (denumirea provine din grecescul “meta” care înseamnă schimbare, transformare) şi anume cel ce vizează metamuzica.

La Ede Terényi, în lucrarea *Dansuri galante*, partea I, muzica reper de la care pleacă autorul este o muzică modală românească renascentistă, căreia autorul îi va propune distanţări meta realizate cu ajutorul variaţiilor ce implică o reflecţie a compozitorului faţă de muzica reper, creând metamuzica.

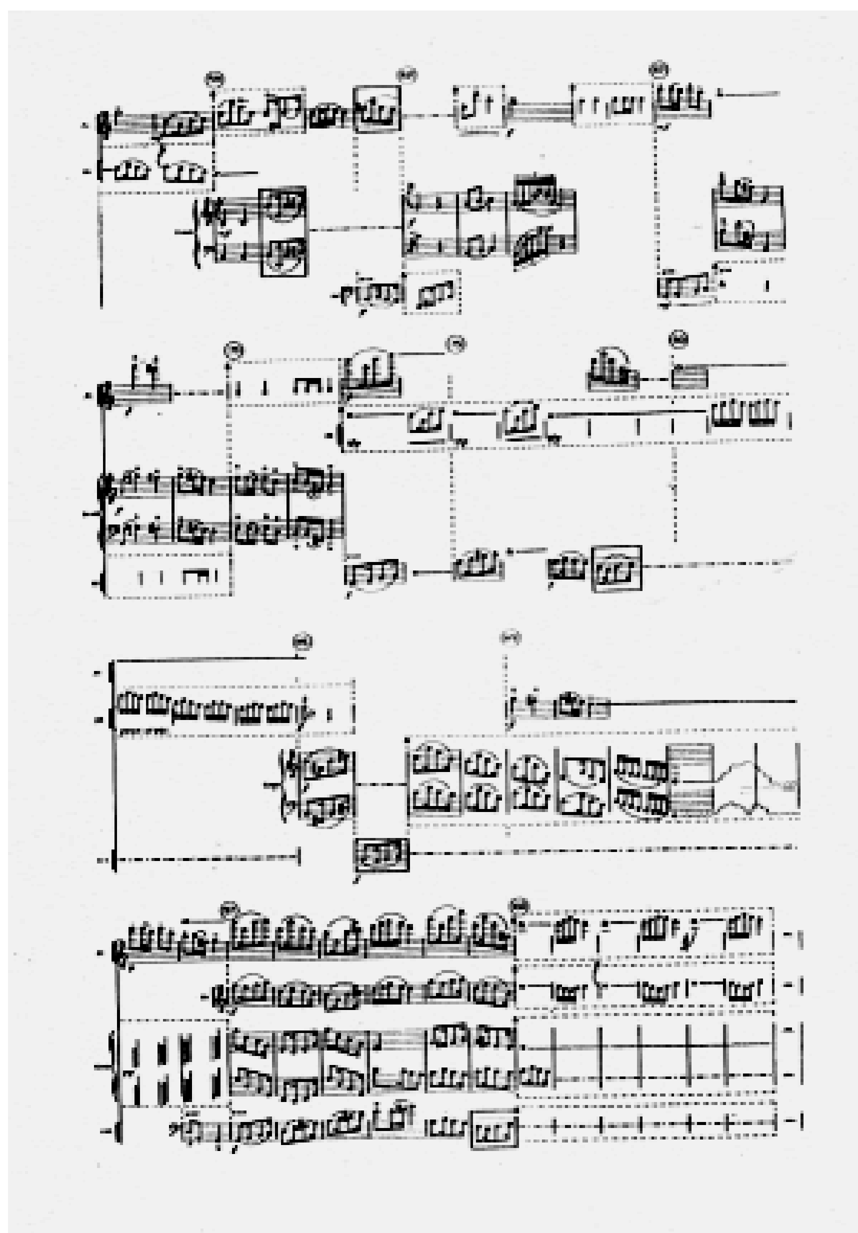
Exemplul 12a – Ede Terényi - *Dansuri galante p. I*

Dr. Falvy Zoltánnak

I.

Moderato giusto

Exemplu 12b – Ede Terenyi – *Dansuri galante p. I*



În lucrarea...*wenn der freude thränen fließen* (1990) *pentru violoncel şi pian* de Violeta Dinescu, autoarea împrumută titlul unei arii de Mozart care nu apare ca citat, ci mai mult ca referinţă simbolică[5] creând metamuzica printr-o "tehnică a repetării monotone, cu dizlocări temporale orizontale, astfel încât elemente mozartiene să apară şi să dispară treptat" (conform compozitoarei), distanţându-se de textul mozartian prin creerea unei muzici a reflecţiei despre altă muzică.

Tot o complexitate de tip meta se poate remarca şi în demersul componistic pe care îl iniţiază Adrian Iorgulescu, în *Simfonia a III-a*; aici, viziunea metamuzicală "asupra unui coral de Bach ales ca entitate-reper adăposteşte simultan o acţiune morfogenetică ce întruchipează şi urmează etapele unei operaţii alchimice. Astfel, limbajul bachian este treptat descompus, degradat de-a lungul primei părţi a simfoniei, transformat într-o massa confusa sonoră (în partea a II-a), pentru ca finalul să recompună esenţa coralului, ce capătă într-o înveşmântare corală, o forţă de comunicare sporită"[6]

La Cornel Ţăranu, în *Concertul pentru pian şi orchestră Siciliana – Blues*, prelucrarea variaţională a unei teme – reper tonal – funcţionale în ritm de siciliană aduce transfigurarea ei într-o muzică de jazz implicând metacomplexitatea în analiza şi comprehensiunea celor două muzici aflate într-un proces cu implicaţii morfogenetice.

Complexitatea de tip meta se datorează **nivelului critic** la care se ridică o creaţie muzicală având ca punct de reper o altă creaţie muzicală (sau artistică, în general: literară, picturală, etc.), **printr-o distanţare** a autorului faţă de **creaţia – reper**, prin privirea ei ca pe o "bucată de natură", prin **decontextualizarea** şi **recontextualizarea ei.**

NOTE

---

[1] Stroe Aurel – Cursul de vară de compoziţie, Buşteni, 1993
[2] Stroe Aurel – Idem
[3] Stroe Aurel – Copertă disc, *Muzică de concert pentru pian, percuţie, şi alămuri.*
[4] Niculescu Ştefan – *Reflecţii despre muzică*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1980, pg. 312
[5] Sandu Dediu, Valentina – *Violeta Dinescu – disc de autor* în Revista Muzica nr. 2/1995
[6] Anghel Irinel – *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX,* Editura Muzicală a U.C.M.R., Bucureşti, 1997, pag. 76

CONCLUZII

Aşa cum fiecare epocă istorică a avut proprii teoreticieni care au încercat să explice întortocheatele meandre ale creaţiei, trasând coordonatele specifice perioadelor respective, tot astfel şi în epoca actuală, muzicologii şi chiar compozitorii încearcă să creioneze în prelegeri, studii, tratate tendinţele novatoare în gândire şi creaţie generatoare a unor opere de artă ce depăşesc individualul, subiectivul ridicându-se la nivel de general şi universal.

După cum afirma Eugenio Coşeriu în "Prelegeri şi conferinţe" (p. 117), "cine spune numai lucruri noi, nu spune nimic nou, fiindcă adevăratele lucruri noi sunt cele care duc mai departe tradiţia, pe care ceilalţi le recunosc ca fiind şi ale lor, ca şi cum ar corespunde şi năzuinţelor lor", tradiţia va fi întotdeauna un punct de plecare în iniţierea oricărui demers componistic sau muzicologic, de creere sau de analizare a unui fapt cultural inedit. Tot în acest sens, Dan Dediu afirma că "decizia noastră nu este una personală, ci una colectivă, luată nu în nume personal, ci în numele unei tradiţii care ne dictează fără drept de apel afectele şi le modelează impenitent" (în *studiul "Docta neglijenţă"*, Revista Muzica nr. 1/1996, pg. 71), astfel orice atitudine în cercetare sau creaţie orice judecată de valoare sau apreciere critică va fi determinată de un anumit fond cultural ce aparţine unei tradiţii bine înrădăcinate în conştiinţă.

Pornind de la acest lucru, în gândirea filosofică şi estetică, în gândirea artistică apar la un moment dat (în fiecare epocă istorică) fenomene ce se doresc a ieşi din cadrul bine determinat, "a sparge" tiparele date spre a aduce noul, uneori negând orice fir de continuitate cu tradiţia (ca în cazul avangardelor), alteori raportând totul la tradiţie dar depăşind cadrul ei creând acel "altceva".

Postmodernismul se înscrie în cea de-a doua categorie enunţată mai sus, creaţiile sale bazându-se pe modelele tradiţiei, dar interpretate într-o altă orientare, modificate estetic (similar artei manieriste) şi integrate într-un nou context.

Astfel, polimorfia, sintaxă heterogenă de structurare a unei opere de artă este proprie gândirii postmoderne – dominate de o criză a sensului (prin moartea unei semnificaţii globale a textului), de o emancipare a semnului, de conceptul textualităţii etc.,- ea existând dintodeauna (dar în alte contexte estetice), în tradiţia europeană (începând cu creaţiile Renaşterii, ale Barocului, Clasicismului etc.)

Fenomenele (procesele) sau formele specifice de reflectare ale gândirii postmoderne concretizate în creaţiile artistice prin morfogeneză, palimpsest, metaartă, au ca modalitate principală de construcţie, polimorfia, datorită caracteristicilor lor ontologice heterogene.

În postmodernismul muzical românesc, structurile polimorfe reflectă, pe lângă trăsături stilistice generale ale perioadei postmoderne şi trăsături stilistice proprii fiecărui creator dar chiar şi fiecărei lucrări în parte. De aici, multitudinea de variante, de exemple, de analize ce aruncă lumini noi asupra metodelor de realizare în plan compoziţional a aceleaşi modalităţi de structurare a discursului muzical aplicată realităţilor specifice de creere a operei de artă postmoderne.

BIBLIOGRAFIE

1. Anghel, Irinel – *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Ed. Muzicală a U.C.M.R., Bucureşti, 1997
2. Anghel, Irinel – *Consideraţii asupra conceptului de metamuzică*, în Revista Muzica, nr. 3/1992
3. Anghel, Irinel – *Consideraţii estetice contemporane. Muzica non – evolutivă*, în Revista muzica, nr. 2/1995
4. Arzoiu, Ruxandra – *Dialog cu compozitorul Cornel Ţăranu*, în Revista Muzica nr. 3/1997
5. Arzoiu, Ruxandra – *Opera Praznicul calicilor de A. Vieru după piesa lui Mihail Sorbul*, în Revista Muzica nr. 4/1998
6. Baltazar, Loredana – *Destinul operei deschise în contextul muzical românesc*, în Revista Muzica nr. 1/1996
7. Baltazar, Loredana – *"Multimedia" şi "Mozaic gestual" din World music days – 1999*, în Revista Muzica nr. 4/1999, Bucureşti
8. Beimel, Thomas – *Miriam Marbé: Concerto for Daniel Kientzy and Saxofones and Orchestra*, în Revista Muzica, nr. 4, 1993
9. Bentoiu, Pascal – *Imagine şi sens*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973
10. Boulez, Pierre – *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gouthier, CB Schott's Sohne Mayence, 1963
11. Bughici, Dumitru – *Repere arhitectonice în creaţia muzicală românească contemporană*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1982
12. Burke, Sean – *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity în Barthes*, Foucault and Derrida, Edinburg University Press, 1992
13. Călinescu, Matei – *Modernitatea, modernism, modernizare: variaţii pe teme moderne, în volumul Postmodernismul – Deschideri filosofice*, Ed. Dacia, Cluj – Napoca, 1995
14. Cengher, Monica – *Tiberiu Olah la 70 de ani*, în Revista Muzica nr. 1/1998
15. Chomsky, Noam – *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts, 1965
16. Cibişescu, Iulia – *Aspecte ale complexităţii în muzica postmodernă românească* – referat prezentat la Conferinţa "Lumea muzicii şi muzicologia", Chişinău, 1997
17. Cibişescu, Iulia – *The influences of Schõnberg's music on my own composition*, referat prezentat la sesiunea de comunicări ştiinţifice, Rheinsberg, Germania, 1997;
18. Coca, Gabriela – *Ede Terényi – Retrospectiva a cinci decenii de creaţie I* – în Revista Muzica nr. 3/1997
19. Coca, Gabriela – *Ede Terényi (II)*, Revista Muzica nr. 4/1997
20. Cojocaru, Dora – *Creaţia lui Gyorgy Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*, Editura Media Musica, Cluj – Napoca, 1999.
21. Cojocaru, Dora – *Cornel Ţăranu şi obsesia variaţiei*, în Revista Muzica nr. 1/1995
22. Dănceanu, Liviu – *Experimentul în creaţia muzicală contemporană românească*, în Revista Muzica nr. 1/1997
23. Dediu, Dan – *Docta neglijenţă*, în Revista Muzica nr. 1/1996
24. Dicţionar de neologisme, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1966

25. Donose, Vasile – *Imaginarul real*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1990
26. Firca, Gheorghe – *Muzicologia contemporană şi problemele limbajului muzical,* în Studii de muzicologie, vol. 3, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967
27. Georgescu, Corneliu Dan – *Studiul arhetipurilor muzicale. Simbolica numerelor,* în Studii de muzicologie vol. XX, Bucureşti
28. Gubernikoff, Carole – *John Cage: Sonate şi Interludii pentru pian preparat*, *Muzica Schimbărilor*, în Revista Muzica nr. 2/1994
29. Hassan, Ihab – *Toward a Concept of Postmodernism, în The Postmodern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1992
30. Heidegger, Martin – *Originea operei de artă,* Ed. Univers, Bucureşti, 1982
31. Herman, Vasile – *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1982
32. Herman Vasile – *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1977
33. Iorgulescu, Adrian – *Timpul şi comunicarea muzicală*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1991
34. Manolache, Laura - *Ştefan Niculescu*, în Revista Muzica nr. 3/1997
35. Manolache, Laura – *Anatol Vieru*, în Revista Muzica nr. 2/1996
36. Miereanu, Costin – *Pentru o formă muzicală accidentată*, în Revista Muzica nr. 3/1991
37. Munteanu, Viorel – *Roman Vlad şi teatrul muzical*, în Revista Muzica nr. 1/1996
38. Nemescu, Octavian – *Capacităţile semantice ale muzicii*, Ed. Muzicală Bucureşti, 1983
39. Niculescu, Ştefan – *Reflecţii despre muzică*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1980
40. Niculescu, Ştefan – *Local şi global în muzică*, în Revista Muzica, nr. 4/1999
41. Noica, Constantin – *Modelul cultural european*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993
42. Noica, Constantin – *Istoricitate şi eternitate*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989
43. Petecel Theodoru, Despina – *Avec Octavian Nemescu, sur L'archetype dans la creation de la composition musicale*, în Revista Muzica, nr. 1/1994
44. Petecel Theodoru, Despina – *Permanenţe în S.I.M.N. Orchestra de Cameră Concerto a Academiei de Muzică din Bucureşti şi Ansamblul german Partita Radicale*, în Revista Muzica nr. 3/1997
45. Petrescu, Liviu – *Poetica postmodernismului,* Editura Paralela 45, Piteşti, 1996
46. Popovici, Fred – *Structurile atemporalului şi dinamica temporalului in viziunea lui Aurel Stroe*, în Studii de muzicologie, vol. XV.
47. Ruwet, Nicolas – *Language, musique, poésie*, Editure du Seuil, Paris
48. Sandu – Dediu, Valentina – *Marienism în creţia muzicală a Cinquecento – lui: Josquin des Pres şi Gesualdo da Venosa*, în Revista Muzica nr. 1/1994
49. Sandu – Dediu, Valentina – *Violeta Dinescu – disc de autor*, în Revista Muzica nr. 2/1995

50. Sandu – Dediu, Valentina – *Postmodernismul: un nou manierism?*, în Revista Muzica nr. 3/1995
51. Stroe, Aurel – *Musiques morphogénétiques*, în Revista Muzica nr. 1/1987
52. Stroe, Aurel – *Bifurcations chez Gesualdo*, în Quadrivium musique et science, Ed. I.P.M.C., Paris, 1992
53. Stroe, Aurel – *Compoziţii şi clase de compoziţii muzicale I – II – III*, în Revista Muzica nr. 4, 6, 11/1970
54. Tartler, Grete – *Melopoetica*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984
55. Terenyi, Ede – *Armonia muzicii moderne*, Conservatorul de Muzică "Ghe. Dima", Cluj – Napoca, 1983
56. Terenyi, Ede – *Problema, polivalenţei în armonizarea modernă*, litografiat la Cons. "Ghe. Dima", Cluj – Napoca
57. Ţăranu, Cornel – *Elemente de stilistică muzicală (secolul XX) vol. I*, Conservatorul de Muzică "Ghe. Dima" Cluj – Napoca, 1981
58. Ţăranu, Cornel – *Aspecte ale evoluţiei conceptului despre ritm in muzica secolului nostru*, litografiat la Conservatorul din Cluj – Napoca
59. Ursu, Ileana – *Dan Constantinescu. Crochiu componistic*, în Revista Muzica nr. 2/1993
60. Vâlcu, Cornel – *Postmodernism vs. Integralism – o confruntare de paradigme*, în Revista Echinox 10 – 11 – 12, 1996
61. Vieru, Anatol – *Cuvinte despre sunete*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1994
62. Vieru, Anatol – *Une theorie musicale pour la periode postmoderne*, în Revista Muzica nr. 2/1994
63. Vieru, Anatol – *Cartea modurilor – I, Editura Muzicală*, Bucureşti, 1980
64. Voiculescu, Dan – *Aspecte ale polifoniei secolului XX*, lucrare de doctorat, Conservatorul de Muzică "Ghe. Dima" Cluj – Napoca, 1983
65. Voiculescu, Dan – *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană*, în Revista Muzica nr. 6/1974
66. Webern, Anton – *Calea spre muzica nouă*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1988
67. Xenakis, Jannis – *Muzica, Arhitectura, Editura Muzicală*, Bucureşti, 1997
68. Zoicaş, Ligia – *Consideraţii asupra unor aspecte ale aleatorismului şi perspective în legătură cu creaţia românească*, în Lucrări de muzicologie, vol. 2, Cluj, 1996

CUPRINS